

المكتبة الثقافية

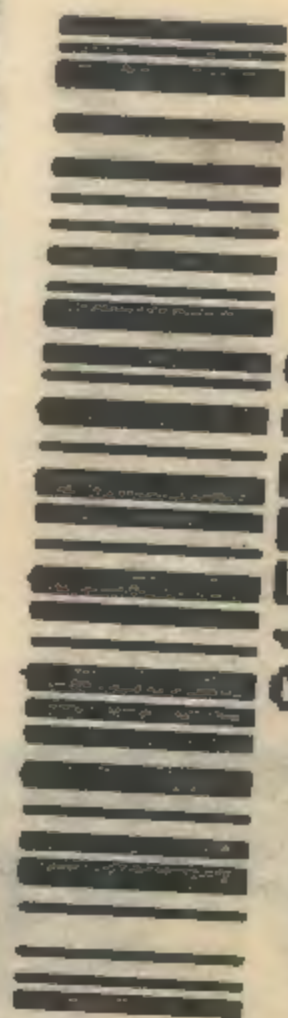
الإبداع الأدبي

(المصادر / المخاطر)

سين عيد



Bibliotheca Alexandrina



0155598

المصرية العامة للكتاب

المكتبة الثقافية

٥١٠

الابّسراع الأدبي

(المصكادر / المخكاطر)

حسين عيّد



الهيئة العامة للمكتبات

١٩٩٥

الاخراج الفنى :

أميمة على أحمد

بدلاً من المقدمة :

قراءة في رواية « الأزرق » :

رحلة الفنان الشاقة في محراب فنه

« لمحت بريق صبغتي ، وزرقتها النقية ،

عند ذاك ملا الحبور والسعادة قلبي

.. تلك اللحظة كنت أسعد البشر ! »

من رواية « الأزرق » .. الأزرق »

في البدء كان العمل الفني ..

رسم انسان الكهف أشكاله البدائية على الجدران أو

حفرها على الأحجار ، مستوحيا الحياة فيما خط أو شكل ،

لتستمر سلسلة التطور الفني - بعد ذلك - في حركاتها

المواكبة للحياة ، لتفرز أشكالا متنوعة من الفن منها الشعر

والملاحمة والقصة والرواية

كان الكاتب يبدأ من خبرات واقعية تكونت لديه نتيجة

تداخل عدد من الدوائر بدءا من دائرة الذات بتكوينه الخاص
الجسماني والذهني ، وظروف تربيته ونشأته ومعاناته ،
مرورا بدائرة بيئته ومجتمعه وعصره وما يجيش فيهم من
تيارات وقضايا تنهمر عليه ويتأثر بها ، وانتهاءا بكونه جزءا
من تراث ثقافي عالمي يشكل هو احدى حلقاته الممتدة عبر
أجيال من الماضي الى الحاضر ثم الى المستقبل . . من هذه
الدوائر يتشكل وجدان الكاتب (المبدع) وتتبلور رؤيته
الخاصة للحياة والكون من حوله . فاذا كتب بعدئذ ، فانه
يكتب عن تجارب عايشها أو انفعّل بها أو استعادها من
مخزون ماضيه ، لتنصهر في بوتقة موهبته ، وتصقلها
قدراته البنائية ، لينشيد في النهاية (بناءا من الكلمات)
هو النص الأدبي ، الذي يتناوله الناقد بعد ذلك ، ليعيد
بناءه تدريجيا - باحساس فني عال ، ومعرفة عميقة
بالحياة - بتتبع آثار الكاتب من خلال الانطباعات التي
تنثال عليه أثناء القراءة ، من فصل الى آخر ضمن السياق
العام للموضوع المعالج حتي يصل الى تلك الشريحة من
الحياة التي بدأ منها الكاتب . .

هنا حقيقة بسيطة ، حول دورة العمل الفني في
النشوء من الحياة ، بما يستدعي بالضرورة من الناقد إعادة
تحليله على ضوءها ثانية ، وصولا الى البناء الفني للقصة
أو الرواية ، الذي يوضح قدرات المبدع ، ويعكس رؤيته
الفنية ، ويبين المعمار الذي يساعد على ادراك شكله بما

يضمن له صديق التقدير ، وأصالة الحكم ، ويعينه على اكتشاف أى خلل أو تصدع فى عملية البناء ، فيتفحص أسباب وجوده ومبررات نشأته ..

من هنا نبتت فكرة الكتاب ، فبدلاً من تدبيج دراسات نظرية من الإبداع الأدبى ، حول رحلة النضج ومخاطر الطريق ، كان السؤال : لماذا لا نترك الأعمال الفنية نفسها تتحدث ، تحكى تجربتها الإبداعية الخاصة ، من خلال تقديم نموذج تطبيقي من نتاج قاص أو روائى عربى أو عالمى ، يهدف الاقتراب من عملية الإبداع الأدبى ، بشكل طبيعى ، وإضاءة جوانبها ، وتتبع كل خطوة يخطوها الكاتب أو أى منحى يتجه إليه ، فى محاولة لتلمس أبعاد النضج الفنى ، والتعرف على المخاطر التى قد تواجه المبدع ، فتؤدى الى عيوب أو خلل أو تصدع فى عملية البناء الفنى ..

هذا هو ما يطمح الكتاب الى تحقيقه ..

أما تقسيمه فقد نبغ تلقائياً من تحليل رواية « الأزرق .. الأزرق » للكاتبة الألمانية أنا زيغرز (١) ، لما تنطوى عليه من تجربة فنية خصبة ، تطرح من خلالها الكثير من القضايا الهامة ..



هنا لابد أن تثار عدة أسئلة : ما هى الخبرات التى عرّكت حياة الكاتبة أناسيغرز ؟ وأى منطلقات حفزتها

لابداع هذه الرواية ، بحيث رسخت فى أعماقها إيماننا
لا يتزعزع بأهمية أن تنقلها الى القراء ، عبر بناء فنى ثرى ؟
وكيف تسنى لها أداء مهمتها بهذا القدر الكبير من التوفيق ؟!

إذا بدأنا بخبرات حياتها ، فسنرى أنها من مواليد
١٩٠٠ ، أى أنها عاشت فى فترة صباها أو بداية شبابها
عددا من التحولات الكبيرة كالحرب العالمية الأولى والثورة
الروسية ١٩١٧ .. كما أنها تذوقت الفنون منذ صغرها ،
وشبت على استيعابها ، لأن أباهما كان تاجر اللوحات
الفنية ، ولعل هذا ما حفزها على دراسة تاريخ الفن والفروع
اللغوية فى جامعتى كولونيا وهايدلبرغ حيث حصلت على
الدكتوراه عام ١٩٢٤ (٢) ، ولا شك أن انفتاحها على الفنون
العالمية ، وسع من آفاق اهتماماتها ، حين مارست الكتابة
ونشرت روايتها الأولى عام ١٩٢٨ ، فلم تكن منغلقة على
الانتماء لصفوف الشعب الألماني وحده ، بل امتد اهتمامها
الى ما يجرى فى الواقع الخارجى من خلال قصص مبكرة
مثل « الزملاء » ، « وفلاحو هروثوفر » ، واستمر هذا
الاهتمام لينشكّل رافدا من إنتاجها ، منه قصتها الجميلة
« الدليل » التى جرت أحداثها فى أفريقيا من خلال صبنى
يبحث عن الحرية ، ويقاوم أعداء بلاده بكل السبل ..
وحين تسلم النازيون السلطة فى ألمانيا ، اضطرت الى أن
تهاجر الى فرنسا عام ١٩٣٣ ، وحين دخلت جيوش ألمانيا
الهيترية عام ١٩٤١ ، نزلت ثانية الى المكسيك ، وعاشت

بها حتى عام ١٩٤٧ ، حيث أنجزت فيها عددا من رواياتها الهامة منها رواية « الصليب السابع » عام ١٩٤٢ ، التي حولت الى فيلم سينمائي ، ورواية « عبور » عام ١٩٤٣ ، وقد درست خلال تلك الفترة تساريف وحاضر شعوب أمريكا اللاتينية ، وأنجزت قصة « كريسانتا » التي تدور عن الحياة اليومية في المكسيك ، وثلاث قصص أخرى حول الحياة في أمريكا اللاتينية بعنوان « الحكايات الكاريبية » وهي « النور فوق المشنقة » « عرس في هاييتي » ، و « إعادة العبودية الى غوار يلويه » .

كان منطقيا اذن ، لكاتبة تشككت خبراتها بهذا الشكل ، واختارت طريقا منفتحاً على الآداب والفنون العالمية ، ملتزمة في كتاباتها بقضايا الشعوب في أى مكان ، أن تحفزها معاشتها للشعب المكسيكى في حياته اليومية ، وفي تتبع فنونه ورسومه على الجدران ، وارتباط ذلك بما يجرى على الساحة العالمية من أحداث تؤثر عليه . . كان منطقيا أن يتفاعل كل ذلك مع تجربتها الفنية الخاصة ، وهي تنمو وتتبلور . فأرادت أن تقدم كل ما لديها للقراء ، ولأنها كاتبة بالأساس ، فقد فضلت الشكل الروائي ، لتصنّب فيه تجربتها ، ولكن لوعيتها الكامل بقواعد العمل الفنى ، لم تكتب روايتها في فترة المنفى بالمكسيك (٤١ - ١٩٤٧) بل احتاجت الى عقدين من الزمان تقريناً وهي تحتضن هذا العمل ، حتى تم (المزج) على أكمل صورة ،

وتفاعلت تجربتها الفنية وانصهرت مع حياة وفن شعب المكسيك ، وانصهر المزيج في بوتقة ابداعها على نار هادئة ، متحملة آلام ومعاناة فترة الحمل بصبر وإناة ، حتي نضجت الرواية فأصدرتها عام ١٩٦٥ ، في بناء فني متكامل ، يعكس رؤية شاملة للفن وارتباطه بجمهير الشعب التي تتجاوب مع صدقه بتلقائية ، اضافة الى وضع حركة الفنان في الحياة في اطارها الكلي الصحيح ، وتصوير رحلته الشاقة بحثا عن منابع فنه ومخاطر الطريق ، مختمة رؤيتها بدعوة الأفراد الى الصمود ، وفتح الطريق الى دول العالم الثالث (النامية) الى الاعتماد على الذات ، بديلا عن الارتباط بقوى خارجية مستغلة ، متواطئة مع بعض العناصر السياسية والتجارية بالداخل ، التي تتسم بالانتهازية .



رحلة البحث الشاقة :

يقوم البناء الفني للرواية على توازن مدهش لمستويين أحدهما سفلى ، متسع لقاع المجتمع بكل ثقل متاعبه اليومية ، يتبدى كمسرح لرحلة الفنان المضنية بحثا عن منابع فنه . والمستوى الآخر علوى ، ضيق ، متسلسل ، يبدأ من تجار التجزئة صاعودا الى تاجر الجملة الطموح بعلاقاته المتشابكة مع السلطة التي يمثلها عضو البرلمان وصهره المحامي (وكأنه يعمل في ظل حماية القانون !) ،

مع المخترع العالمى (الخارجى) الذى يمثل المانى استوطن
المكسيك ، وهو يتزى بكل الألوان لتحقيق مضالعه .

هذا البناء لجزء من مجتمع المكسيك ، لا يقدم فى
لحظة سكون ، بل يتألق فى معترك فترة جياشة من تاريخ
الحرب العالمية الثانية . . هنا تختزل الكاتبة أحداث الحرب
الكبيرة ، كى تتبع ببساطة من داخل العمل الفنى ذاته ،
خلال انعكاس آثارها على حركة الشخصيات فى الرواية ،
حين يتتبع القارئ خراف الأوانى « بينيتو » ، من بلده
سانتياغو اكسكونتيل ، التى تقع وراء العاصمة مكسيكو ،
خلال رحلته المعتادة الى السوق الكبيرة مع زوجته لويزا
وأبناءه (الصغير ملفوفا الى صدر أمه ، والأوسط غابرييل
يسير فى المقدمة ، والأكبر اندريث الذى يقود البغل مولو
وعلى ظهره الأوانى الخزفية) ، ليعرض انتاجه من الأوانى
ذات النقوش الزرق ، لكنه اليوم حزين ، لأن صبغته الزرقاء
التي يستعملها منذ عشرات السنوات ليست متوفرة ،
فيضطر أن يمضى الى (دون فيكتور) تاجر التجزئة ، الممول
الرئيسى للمواد الأولية فى منطقته ، يستحثه لتلبية وعوده
المتكررة . ويجبره على الذهاب الى (تاجر الجملة) شركة
فرنانديث التى اشتهرت بتجارة الأصباغ والمواد الكيماوية
وتوزيع البضائع ، لتبرز لنا شخصية هذا التاجر ، الذى
ارتفع الى أعلى ذروة متمسكا بالطرق الملتوية . هنا لا تكتفى
الكاتبة بتقديمه من (الخارج) ، بل تغوص الى خبايا نفسه ،
موضحة نهمه الذى لا يزوى ، حين لا يكتفى بالأرباح الطائلة

التي كان يجنيها مع بيع أصباغ شركة المانية - كان يمثلها
في المكسيك الماني يدعى الفريدو مولر - الى صغار التجار ،
بل دخل مع الحكومة في السنوات الأخيرة في عدد من
المشاريع .

الأزرق .. الأزرق :

استطاعت الكاتبة أنا زيغرز أن تضفر ببراعة تجربة
عمرها الفنية ، عبر خراف أواني ، بسيط ، صادق هو
بينيتو بلدا من تمثل العمل الفني ، وتوضيح صفاته ،
ووصوله الى قلوب الآخرين .. فأوانيه كانت ذات نقوش
زرق « لا يمكن تقليدها » ، « ويعرف الناس نقوشه
المميزة » .

فهذه هي سمات العمل الفني الأصيل ، أن تميزه يرجع
في الأساس الى اكتساب مهارات جديدة ، وتفهمه واستيعابه
للتقنيات الفنية ، كل ذلك ممتزجا ومتفاعلا مع خبرات
الفنان بالواقع والحياة وما تشكل لديه من قناعات ورؤى ..
فالأصالة هي مفتاح وصول العمل الفني الى قلوب الآخرين ،
لقد « اعتاد عليها الناس وأحبوها ، لذا يفتشون عنها في
زوايا السوق ، حتى اذا ما وجدوها ، تطلعوا اليها
وثرثروا » . ونتقدم خطوة أخرى حين شخصت عجوز
حصيفة الأمر بأن هذه الزرقة أصبحت جزءا منه فهو أحق
بها ، وقد « أحبها الناس لدرجة أنهم لا يرغبون في غيرها ،
لأن للقلب احساسا أفضل من العين » .

كلمات بسيطة توازن بين جانبي معادلة الفن الأصيل ،
فاذا تنبسلور عالم الفنان ونضج ، فانتج نتاجه الخاص
(زرقته المميزة) ، الذى التصق به وصار جزءا منه ، فان
هذا النتاج الفنى بما يتمتع به من سحر الفن الصادق ،
سرعان ما يصل الى قلوب الآخرين ، فينجذبون اليه دون
أن يعوا سر جاذبيته ، فالفن الصادق يصل مباشرة الى
وجدان المتلقى .

لكن ماذا يعنى اللون الأزرق ؟

الأزرق « يذكر بالبحر والفراغ والهواء ، ويوسع
الفراغ ، وهو أيضا لون الآفاق والروحانية كذلك . وفى
الكنيسة هو لون الأمل وحب الاله والشفقة والوجدان وحب
الجمال . وفى الشعارات يمثل الأزرق الغامق العدالة
والأمانة والفرح والنبيل ، واللون اللازوردى يمثل الهناء
الأبدى والعفة والعذوبة وخضوع الجسد .

وفى الأعلام هو لون اللامتناهى ، ويمكن أن يكون
لون الحقائق الفلسفية أو البحوث الميتافيزائية . ويرمز الى
الأمانة السماوية والصفاء الذى لا يرقى اليه العامة ، وهو
أيضا لون أمل النفس وموت الجسد الذى يموت فى
اللانهاثيات » (٣) .

اذن رحلة بنيتو بحثا عن زرقته الخاصة ، عن لونه
المميز ، هى رحلة الفنان (المجازية) للامساك بعالمه الفنى ،

للاحاطة بأسراره ، للسيطرة عليه ، ليكون فى متناول يده
باستمرار ، ليخترق من زاده ، قبسا يشع فى أعماله الفنية ،
ليعكس رؤيته للحياة ، ومباهج الكون ، وأسرار الخلود ..
وحتى تقدم الكاتبة رؤية متكاملة لتجربتها الفنية ،
لم تعرضها من خلال رحلة فنان واحد ، بل من خلال
فنانين ، الأول هو بينتو ، الذى يفتقد منسحق ذرقته ،
ويقوم برحلة للحصول عليها من قريبه الفنان الثانى
(روبين) الذى سبق أن اكتشف هذه الزرقة وصنعها
بنفسه .

من خلال هذين النموذجين تبين الكاتبة طبيعة الفنان
(أو هى تعرض لبعض ما أثر حول هذه القضية) فقد
يكون انسانا سويا ، سليم الجسم ، متزوجا وله أسرة ،
ويباشر حياة طبيعية تماما مثل بينتو ، أو قد يكون ضامر
الساق كروبين ، ويربط الأب بين عجزه ونجاحه بقوله
« ان نجاح عمله جاء تعويضا عن ضمور ساقه » ، وانه
« ليست له خطيبة لأنه مفلوج » ، لذا نذر نفسه للاهتمام
باكتشافه كى يعوض النقص ، .. لكن الكاتبة أنا زيغرز
لم تركز على هذا الجزء ، وكأنها شغافت أن تعبر هذه
القضية ، فليس المهم عجز أو اكتمال بناء الفرد الجسمانى
كى يكون فنانا ، فهذا عامل مساعد ، وانما المهم - فى
نهاية الأمر - هو حجم الموهبة التى يتمتع بها ، وتكون
حافزا له على تكريس قدراته وامكانياته للانطلاق نحو آفاق
الفن ..

انهما رحلتان فئيتان متباينتان ، تضيئان عالم الفن من زوايا مختلفة ، وفي ذات الوقت تجرى وقائعهما على ارضية واقع عالم المكسيك بيناله الطبقي ، الذي رسمته الكاتبة ببراعة ، ففي الوقت الذي قدمت فيه معاناة الشعب خلال رحلة القطار ، وظروف معيشته الصعبة في المحاجر والقرى الأخرى ، قدمت - في المقابل جزءا من الواقع الفوقي للمجتمع ، بكل ما يحيط به من رفاهة زائدة ، فها هو عضو البرلمان راميرث ، يعيش في قصر تعيطه حديقة حيوان كبيرة ، وقد استقر وزوج ابنته مرسيدس من محامي (لا تحدثنا الكاتبة عنه كثيرا ، بل تشير اشارة موحية الى ماضيه حين كان محاميا مغمورا ، يدافع عن الفلاحين ، بما يعنى انفصاله الحال عنهم !) ويتفق مع مولر (الذي يمثل عددا من الشركات الانجليزية والفرنسية ، ليتخذ منهما نعتارا لتمثيل شركات ممنوع التعامل معها بحكم ظروف الحرب) على عدد من الصفقات التجارية .

هنا مستويان متناقضان ، قاعدة عريضة تمثلها غالبية تكدح من أجل لقمة العيش ، بينها فنانون حقيقيون ، يسعون في صمت للامساك بمتابع الفن الاضئيل ، رغم عنيت الظروف وصعوبة المحاولة . ومستوى فوقى ، تمثله فئة قليلة من الساسة وكبار التجار ومحترفو القوائين تغيش في بذخ شديد ، ويتكاتفون باصرار ، حفاظا على مصالحهم الاستغلالية ، بدلا من تحقيق مصالح القاعدة ، التي يفترض أن وجودهم في الأساس لخدمتها . .

ويلاحظ أن الكاتبة وزعت الأدوار توزيعاً نسبياً
صحيحاً ، يتسق مع حجم كل مستوى وأهميته الفعلية ،
لذلك شغلت القباعدة المساحة الأكبر من الرواية ، بينما
احتل المستوى الفوقى حيزاً أقل بكثير . .

في محراب الإبداع :

إذن ما هي الصفات التي يجب أن يتحلى بها الفنان ؟

أوردت الكاتبة في سياق أحداث الرواية العديد من
الصفات التي يجب أن يتسم بها الفنان وهي :

أولاً : أن يتمتع برهافة حس تتيح له قدراً كبيراً من
التعاطف مع آلام ومتاعب الآخرين . رغم ما يكبده ذلك
من أعباء ، مثلما قام بينتو برعاية شقيقة زوجته وأسرتها
بعد أن غاب عنها زوجها منذ سنة ونصف ، ومثلما أمر
زوجته بإعداد الطعام لضيفتهم الخالة أوزيبيا ، من البيض
الاختياطي ، الذي كان سيسد حاجتهم لفترة ، وإن يكون
واضحاً ، بسيطاً ، في التعبير عن مشاعره ، كما فعل مع
خطيبة لورنثيو مساعده روبين حين قال لها « إن مشاعري
بريئة لحوك فأنا عندي زوجة وأولاد » ، ثم حذتها عن مهمة
بخشة عن روبين ليحصل منه على زرقته التي يحتاجها ، وأخذ
منها عنوانه .

ثانياً : أن يكون واعياً بأهمية توفير الحد الأدنى من
المناخ (المعيشي) الصالح لانجاز عمله ، لذلك نتابع أفكاره

حين وصل الى منزل والدى روبين فى مسانت ماثيو يقول ،
اضطجعنا على الحصيرة المتهرثة كأي شيء فى الكوخ . فكر
بنيتو فى أنه لو أجبر على العيش هنا فليسوف يتهرا أيضا
وهو حى ، .

ثالثا : أن يكون حريصا على نظام ونظافة عمله ،
وجادا فى توفير أدوات العمل ، ومثلما وضع عندما زار
بنيتو غرفة روبين فلاحظ أن الحصيرة نظيفة ، جديدة ،
وكذلك الغرفة ، وكأنها لم تسكن من قبل ، فتذكر الكوخ
والحصيرة المتهرثة فى منزل والديه ففكر . . « روبن كان
حريصا ، جادا فى عمله ، وهو لا يسمح بتلويث المكان
ولا أدوات العمل » .

رابعا : أن يكون مخلصا ، متفانيا فى أداء عمله ،
متحملا أى متساعبا ، متنازلا عن أى طموحات أخرى عدا
تحقيق أهدافه الفنية ، وهو ما جال بخاطر بنيتو خلال
رحلته حين فكر « هانت أمامه همومه اليومية كالجوع ،
والتبلخ بكسرة خبز ذرة ، لأنه ليس من الرجال الذين
يطمحون الى شيء غير تحقيق هدفه هذا » .

خامسا : أن يكون قوى الايمان بالله ، نقياً ، نازعا
عن صدره أى هموم أو مراره ، كما شعر بنيتو وهو فى
القطار « تأمل صاحيا : لا تتخلي الغدراء القديسة عن أحد ،
ثم راح يمزج طعامه بهدوء وبطء ، كى تكفه الفطائر طوال

الرجلة ، لقد غمر الايمان بالمستقبل قلبه ، وفي ظله يعيش
الانسان باطمئنان ، رغم ما يتطلبه تحقيق الأمل من كثير
من الصبر والمعاناة .

وما هي المحفزات التي تدفع الفنان للعمل ؟

ثبتت الكتابة غدا من المحفزات ، تواردت بشكل
طبيعى على مدار العمل منها :

أولا : الإلهام وهو نتيجة طبيعية للاصرار على البحث ،
وهو ما اعترف به والد روبن ، أنه من بين أكوام الحجارة
والفضلات التي يلفظها منجم الفضة ، نجح روبن فى
اكتشاف المادة التي بحث عنها طويلا ، حين أوضح له ذلك
عامل فضولى ، محب للاستطلاع ، لا يستقر فى مكان ،
يعمل تحت امرته ، ثم ذهب بعد ذلك ليلبى نداء رغبته
(اليس هذا هو الهام الفنان العظيم ، الذى (يعمل تحت
امرته) ، ليخترق بجدسه غياهب المجهول ، ليستكشف
ما خفى من أموره بفضول لا يرتوى ؟ !) .

وينتصر الفنان بعد انجاز انتاجه ، يعمل باصرار
ودأب ، غير قانع بما توصل اليه ، طامحا الى الحصول على
اكتشافات جديدة ، تدفع بعمله قدما الى الأمام ، نحو
الاكتمال ، فبعد أن توصل روبن الى زرقته وكيفية الحصول
عليها ، استمر فى تجاربه ، فقد « يكتشف سرا جديدا
يضيفه الى فنه » .

ثانياً : هو الحلم الذي يحفز الفنان ، يحركه يدفعه -
يحاول بواسطته ان يخترق حجب الغيب ، ويسبق الأحداث
. . أليس الفن فى أحد جوانبه نبوءة ؟! . . وهو ما حاوله
بينتو خلال رحلة الى روبن حين رحل بذاكرته « الى المنجم ،
وهبط الى أبعد نقطة فى أعماقه . هبط وهبط . والآن وهو
فى الأعماق تحت الأرض ، أنتابه خوف من أنه سيفزع أكثر
لو لم يلتق وجه قريبه هنا . . أجل ! لقد لاح له وجهه :
وجه شر طويل . . أنياب طويلة حادة . كلامه سريع غير
مفهوم . . فجأة صمت ، كأنه تلقى أمراً بالصمت . وبدأ
الوجه يلتصق فى العتمة . . هنا فى الأعماق كانت الرطوبة
خائفة . . لكن يبدو أن روبن كان يتوقع مجيئه اذ هتف
« تعال بسرعة » . لم يكن بينتو يعرف لماذا أو الى أين ،
لكنه سار منحنيا وراء قريبه (. .) ولجا الانفاق واحداً
واحداً ، ومرا بانفاق جانبية ومنها الى ممرات أعمق وأكثر
رطوبة . . وهنا خارت قواه وفقد الأمل . هتف روبن
« هنا » ثم حفر قليلاً فى الجدار . من بين الأحجار الرطبة
شع بريق ساطع . شعر بينتو بالانتصار . لقد كانت هذه
زرقة التى بحث عنها . هتف روبن « لنكشطها ونذهب
خارجاً » لكن بينتو التفت فشاهد البريق وقد ازداد لمعانا ،
خاستمتع بمنظر لمعان زرقة الثاقب رغم ابتعادهما عن
مكانها ، وأخذ اللعنان يزداد قوة وبريقاً كلما ازدادت
العتمة . .

انه الحلم ، النداهة ، أو هو الأمل المرتجى ، النى

يشده الى آفاق بعيدة ، الى الداخل ، الى أعماق أعماق
الانسان ، الى الغرائز والاشعور ، والى الاقتراب من حقائق
البشر والحياة والكون ..

والآن ، كيف تتبدى لحظة الكشف أمام الفنان ؟

ظهرت لحظة الكشف الفنى فى الرواية مرتين ، كانت
أحدهما فى الحلم ، حين توصل بنيتو الى زرقته ، وشع
بريقها الساطع ، عندئذ « شعر بنيتو بالانتصار » وعندما
كان لمعان اللون « أحس بانتصار لم يحس بمثله يوما فى
حياته » .. والثانية هى المشاعر الواقعية التى عاشها روبن
عندما لمح بريق صبغته وزرقته النقية « عند ذاك ملأ الحبور
والسعادة قلبى .. تلك اللحظة كنت أسعد البشر . بعد
ذلك فرت تلك اللحظة ولم تعد لى ، لم أعد أشعر بأثرها » .

لحظة الكشف للفنان ، هى لحظة انتصاره والتى
طالما حلم بها ، لحظة ينسى خلالها كل ما عاناه من جهد وتعب
خلال رحلته الطويلة : عندئذ يصبح أسعد البشر اطلاقا ،
لقد نال مراده .. بعد ذلك يسقط ثانية فى رحلة جديدة
لتأكيد كشفه وتثبيت أركانه ..

هنا يقفز سؤال آخر ، هل يمكن لهذه اللحظة أن
تستعاد ؟ أو هل هناك ما يعادلها ؟

أوضح روبن الاجابة عندما قابل بنيتو « الآن أقول
لنفسى ، لقد بعثت أوزيبيا بنيتو الى ، وهو فى حاجة الى
ما اكتشفته أنا وحدى ، اذ لا يستطيع الحصول عليه من أى

مكان آخر • اذن فأنا أعود للاستمتاع بثلك السعادة من جديد • •

سعادة لحظة الكشف يحسها الفنان من جديد ، عندما يقابل فنانا آخر يقدر كشفه حق قدره ، ويحتاج اليه ، عندئذ يؤمن الفنان أن صبره وجلده ومعاناته كانت خطوة صحيحة على طريق الفن ، لا بد أن تتبعها خطوات أخرى ، تمضي على نفس الدرب الذي اكتشفه ، مؤكدة ما توصل اليه ومستفيدة منه • •

ثم ، ماذا عن نصيح العمل الفني ؟

نصح العمل الفني ، يعني أن يولد مكتمل النمو ، واضح الملامح ، متبلور التفكير • ولكن لا بد من توافر عدد من الشروط ، تساعد على ذلك ، عدت الرواية منها :

أولا : ما نصح به روبن حين قال « أنظر يا بنيثو انه ليس في استطاعتك ان تكشف عما في النفائات اذا كنت تجهل الشئ المختفى وتجهل مكانه » • • وهو نفس ما اكتشفه بنيثو فعلا في منزل والد روبن حين « مسح القطعة فالتصقت الصبغة الزرقاء بكم قميصه ، حدثه قلبه أنه سيجدها بلا شك في هذا الوحل وسنسط هذا العالم المترب » • •

هنا درس هام لاي فنان عن ضرورة تفهمه لامكانياته وحدود قدراته وتوظيف خبراته ، والأهم من كل ذلك حسن

توجيهها بحلته الفني للانتقاء والتقاط ما يراه ضئلا
لصله ، من الواقع الملى بالنقايات ، لاستجلاء ذلك السعير
الخفى الكامن فيه ..

ثانيا : ان يكون الفنان متمكنا من أدواته الفنية متفهما
لأسرار صنعتها بحيث يمكنه بمجرد اطلاعه على أى أعمال
فنية لآخرين ، أن يكتشف طريقة صنع هذه الأعمال ، ومدى
اختلافها عن أعماله ، والفروق بينها ، مميزات فى ذات
الوقت - بين الزراف والأصالة ، مضمحا فى سبيل اكتشاف
تلك المهارات بأى رغبات خاصة ، تماما كما حدث مع بنيتو
قرب نهاية رحلته ، عندما شعر بعطش كبير ، فأشار له
رجل الى قصر كبير ليشرّب منه ، له بوابة كبيرة ، وخلفها
حوض واسع يحده ممر دائرى .. دار حول الحوض بارتياح
عميق ، فبدت له النافورة وسط الحوض والماء يتساقط
على أرضيته المبلطة ، فقفز الى داخل الحوض ، ثم خرج
مسرعا ، لقد تلامأ البلاط باللون الأزرق الذى يبحث عنه ،
تلك الزرقة التى حدثته عنها الخالة أوزيبا « هذا اذن الاثر
الذى يقوده الى الهدف ، وبدلا من أن يشرب الماء لامس
البلاط ، كان هذا البلاط مختلفا فى بريقه عما لديه فى
البيت من أوان وصحون . استطاع أن يكتشف الفرق ويصل
الى طريقة الصنع . لقد نسي العطش وحاجته للماء » .

ثالثا : يحتاج العمل الفني الى فترة زمنية كافية ،
يختمر خلالها وينصهر فى اتون ابداعه ويتبلور ويتشكل ،

حتى يولد مكتمل التكوين ، ولا جدال أن فترة الحمل تلك
من أصعب الفترات على الفنان ، فغالبا ما تكون مليئة بالقلق
والتوتر والأرق والصبر والمعاناة ، وهو ما أوضحه روبن
في بعد ان اطمأن الى ان بنيتو خراف أصيل يقدر فيه - حين
قال « بنبرة الألم : يصعب على الانسان التحمل ، حتى
يمر الوقت الكافي لنجاح تجربة المزج كي يظهر اللون
الأزرق » .

وواضح هنا أن تجربة المزج هي فترة الحمل ، كي
يظهر اللون الأزرق (أى ينتج العمل الفني) .

ولكن ، ما هي المخاطر التي قد يواجهها الفنان على
طريق النضج الفني ؟ أو بمعنى آخر : ما هي مخاطر عدم
النضج ؟!

أولا : قد يجنح الفنان بعيدا عن عالمه الفني الأثير ،
الذى خبره وترسخ في أعماقه وصار جزءا من كيانه ، أما
الدافع الى هذا التحول فقد يكون البحث عن لقمة العيش
أو الخوف من الفقر والحاجة ، كما حدث مع بنيتو عندما
واجه توقف توريته المسحوق الأزرق الخاص به ، فاقترح
عليه (التاجر) دون فيكتور أن يستخدم صبغة بديلة هي
الأحمر الأحمر ، لكن هذا الحل سرعان ما فشل ، لأن
هناك خرافا آخر هو (ليوبولدو) يستعمل الأحمر الأحمر ،
وقد اتهمه بسرقة لونه . وكان الحل الذى اقترحه العجوز
مانويل - الذى يقضى بينهم عند نشوب أى نزاع - أن

يشترى ليوبولدو كل انتاج بنيتو من الأحمر الأجرى
وما تبقى من تلك الصبغة • عنده ثمة قبل بنيتو الحكم بـرجابة
صدر ففى نهاية المطاف لا بد أن يكون الفنان صادقا مع
ذاته ، متنبها لعثراته ، وهو ما عبر عنه بنيتو لزوجته بقوله
« كنت خائفا العوز ، وكان حريا أن أفتشس دون كلل •
أفتشس عن زرقتي التى تعلق قلبى وعقلي بها • هذه الزرقه
التي عرفت واشتهرت بها وقد نسبت الى • ان كل ما جرى
لى يكمن فى كونى قد تخليت عنها • انا مذنب ! » •

انه خطر ماثل يتهدد الفنان ، فى أى زمان ومكان ،
الخوف من الفقر والحاجة ، قد يدفعه الى الانحراف عن مسار
فنه (الاصيل) الى مسارب أخرى زائفة ، تبدو له أكثر
يسرا وسهولة ، بديلا عن بذل الجهد فى التمسك بدربه
الحقيقى والاصرار عليه ؟

ثانيا : فى لحظات الأزمة ، أو فترات التوقف عن
الابداع التى قد يمر بها الفنان أحيانا ، قد ينقب عن مخرج
من أزمته • مجهدا (عقله) ، (مفكرا) فى البحث عن مخرج
بديل (مصنوع) بديلا عن العمل الفنى الناتج عن حمل
طبيعى • • كما حدث مع بنيتو فى أزمته ففى « خلال هذه
الأفكار المتشابكة فكر فى نموذج جديد يخرعه من بنات
أفكاره • وبدأت هذه الفكرة وكأنها ليست من الراس الذى
يتربع على اكتاف هذا الرجل ، كما أن النموذج الذى
سيخرعه لن يكون أصيلا الا حين يحوى لونه الأزرق • لذا

لم يستطع أن يذهب بعيدا بفكره ازاء هذا • فكان هذا
بمثابة حكم أوقعه بنفسه ، وكان كقرار القاضي مانوئيل •

هنا مواجهة الفنان (الصادق) مع نفسه ، حسنت
القضية لصالح فنه الأصيل ••

ثالثًا : يجب ان يعى الفنان أن عملية الابداع الفنى
عملية فردية بالأساس ، ويجب ان يحرص على أن يظل
يعمل وحيدا فى بوتقة فنه ، باصرار لا يلين ، لان هناك
فرقا جوهريا بين الفن والتجارة ، فبعد أن قابل بنيتو روبن
واقتنع بصدق مقصده ، ثم عرف لورينثيو (مساعد روبن)
أيضا مطلب بنيتو ، عرض عليه ان يكدح ويثابر معهما ،
كى يحصل على نسبة من كل ارسالية محجوزة سلفا ،
وهكذا بدأ العمل وامضى بنيتو فترة طويلة معهما ، أرسل
خلالها رسالة لأهله ليطمئنهم عليه •• وبعد أن استلم بنيتو
احتياجاته من الصبغة الزرقاء ، وملا بها عليه ، حدثه
لورينثيو عن أحلامه بالنسبة للعمل ، فقال « عندما نتوسع
فى الإنتاج ونشتهر أكثر • لن تجد زرقتنا فى حوض
النافورة فحسب ، بل سستجد مهندس البناء وكذلك
الفخارين قادمين من أقاصى البلاد لشراء زرقتنا ، التى سوف
تطغى ، فتزين كل الأشكال الهندسية والزخارف ، سوف
تزهر البلاد كلها اينما تستعمل زرقة روبن أليس هذا أفضل
من أن يحد المرء من فنه بالكدح بمفرده •

فكر بنيتو : ليس لورينشو بالانسان السيء . . لكنه
مختلف عن روبن . أنه مختلف تماما .

هنا فصل كامل بين الفن والتجارة . وتأکید على
الاختلاف بين الفنان والتاجر ، فبينما يطمح التاجر
(لورينشو) الى زيوع وانتشار العمل الفنى الى شتى البقاع ،
مستثمرا عمل الفنان ، جانبا أرباحا طائلة ، وهو نفس
ما يراه ابوه من أن روبن « لو كان غير ذلك واستغل مواهبه
الاصبح ثريا » ، يظل الفن عملية فردية يعكف الفنان على
أدائه - وحيدا - بعزيمة لا تعرف الكلل ، يستمد متعة من
العمل ذاته ، وويل للفنان الذى ينزلق بعيدا عن صومعة
فنه ، تحت اغراء المكسب أو الشهرة أو الجاه ، اذ سرعان
ما يفقد أصالته ويعتريه الزيف . .



خاتمة الرحلة :

بطبيعة الحال ، عاد بنيتو منتصرا من رحلة المعاناة
التي خاضها ، محملا باحتياجاته ، فوجد مفاجأة فى انتظاره ،
حين أخبره التاجر بتوفر الزرقة التى انتظرها طويلا ،
فأجابه بنيتو « لقد وجدت صبغتي الزرقاء بنفسى ، وأنا
أجلبها بنفسى متى احتجت اليها ، لليوم وغد وكل الأيام » .

هنا ترجمة بالوقائع لكلمات سبق أن أعلنتها الكاتبة
فى روايتها « الصليب السابع » حين كتبت « لقد شعرنا

كم هو عميق ومخيف تأثير القوى الخارجية على الانسان
أو يمتد تأثيرها الى أعماقه ، لكننا شعرنا أيضا أن في
الأعماق شيئا لا يطال ولا ينال منه .

هنا - أيضا - توازن رائع ، ففي اللحظة التي عاد
فيها الفنان (منتصرا) من رحلته الشاقة ، الى (داخل)
البلاد بعد أن اكتشف منابع الهامة وأمسك بها واكتسب
وعيا مفقدا يفاعاً بأن المستوى الآخر (المستغل) ، المتعاون
مع (الخارج) ، يوفر له احتياجاته . انها لحظة الاختيار
والحسم ..

لقد استوعب الفنان الدرس ، وتعرف على مكان
قوته ، ومنابع ثروته ، التي يستطيع ان يغترف منها في
أى وقت (الآن ، ومستقبلا) ، لتقديم مزيج ثمارها المتميز
على أعماله الفنية الى أبناء الشعب عامة ، ولن يعود أبدا ،
كما كان قبلا ، ينتظر حسنات (الخارج) أو تفضل
الآخرين ..

وأخيرا ، فان هذا الدرس يمكن أن ينصرف الى دول
العالم الثالث الفقيرة في مواجهة تكتلات قوى خارجية تؤثر
على حياتها وتستنزف خيراتها ، فأمامها خيار ناجح ، ان
تعكف على مكنوز ثرواتها ، وبالدأب والصبر والاصرار
يمكنها توفير احتياجاتها منها ، بجهود أبنائها المخلصين ،
بعيدا عن ألعيب السياسة واطماعهم .

وتبقى كلمة ..

أستمد هذا الكتاب تقسيمه من تحليل رواية « الأزرق .. الأزرق للكاتبة الألمانية أنازيغرد ، لما أثارت من قضايا حول رحلة النضج الفني ، ومخاطر الطريق . لكن الكاتبة حين أشارت الى أن الواقع ، بشكل عام ، هو المصدر الرئيسي للإبداع الفني ، لم تعمق هذا الاتجاه ، مما يحتاج الى مزيد من لقاء الضوء ، وهو ما افردنا له فصول الجزء الأول ، فكانت :

— الحياة الذاتية كتجربة قصصية .. مجموعة صباح الورد لنجيب محفوظ .

— الواقع المعاش في القرية .. مجموعة قصص « الليل .. الزحم » لمحمد روميث .

— الانفعال والتأثر كمصدر للإبداع .. قضية الموت في بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة .

— اكتمال نضج الرؤية الفكرية .. رواية « المغامرة المعقدة » للسنگالی خميدو خان .. أما الجزء الثاني « مخاطر الطريق » ، فقد وسع ما أثارت آنا زيجرز من خلال نماذج تطبيقية ، فكانت فصوله : (رغم ما يبدو من محاكاة هذا الفصل ، لتداخل أكثر من خطر في النموذج الواحد) .

— تدخلات الكاتب قبل اكتمال فترة النضج .. رواية « وسمية تخرج الى البحر » لليلى عثمان .

— جنوح الكاتب بعيدا عن عالمه الفني الأثير .. رواية
« أحمد وداود » لفتحى غانم ..

— دخول الكاتب برؤية من بنات أفكاره (سياسية)
.. رواية « قالت ضحى » للكاتب بهاء طاهر ..

— دخول الكاتب برؤية من بنات أفكاره (اجتماعية)
.. رواية « الموت مدى الحياة » للمغربى محمد صوف ..

— عدم التفرغ لفن القصص .. مجموعة قصص
« ضم القمح ليلا » للكاتب بيومى قنديل ..

الهوامش :

(١) رواية « الأزرق » ٠٠ الأزرق ، للكاتبة (أنا زيغرز) ترجمة
د. سامي حسن الأحمدى ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٩ •

(٢) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع الى مقدمة المترجم
عبدو عيود لمجموعة قصص للكاتبة بعنوان « المخبزون » ، دار
الفارابي ، بيروت ١٩٨١ •

(٣) تفسير الأحلام : بييرداكو ص ٢٤٧ ، ٢٤٨ ترجمة وجيه أسعد
سلسلة الدراسات النفسية ١٦ ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق
١٩٨٥ •

الجزء الأول

مصادر الابداع

الفصل الأول :

- الحياة الذاتية كتجربة قصصية
- قراءة في مجموعة قصص
« صباح الورد » لنجيب محفوظ

قراءة فى مجموعة قصص « صباح الورد » لنجيب محفوظ :

الحياة الذاتية كتجربة قصصية

قدم نجيب محفوظ مجموعته القصصية الجديدة ،
« صباح الورد » عصير عمره ، وخلاصة تجاربه ، وجزءاً من
سيرة حياته الذاتية ، وسط رؤية متكاملة لدورة الحياة
وحركة البشر فيها ، فالحياة قافلة لا تتوقف عن السير ،
ملبئة بالعجائب الساخرة والمأسى الدامية ، التى تفاجئ
البشر وتزعجهم ، وهى ثمضى قاسية مرة ، أو مفعمة باللهفة
والحسرة والاحباط ، ولكن يجب أن يعى البشر انه لا حيلة
مع الشينخوخة ، وتنكر البشر ، وغول النسيان ، فلا بد اذن
أن ينضم الى ركبها كل حين مزيد من الذكريات الحميمة
العزيزة الجميلة ، التى تطويها فى ماض بعيد . لم يعد
يبقى منه شئ .

وحيث يدور الزمن دورة جديدة ، تتكرر الحياة بصورة أو بأخرى ، لتلقى نفس المصير . . كيف حقق نجيب محفوظ رؤيته عن الحياة ؟ وما هو موقف الانسان ازاءها ؟

المكان يحتشد بالشخصيات :

تتكون المجموعة من ثلاث قصص « أم أحمد » ، « صباح الورد » ، و « أسعد الله مساءك » . تظهر في مقدمة قصة « أم أحمد » شخصية امرأة (من عامة الشعب) قوية ، متحدية ، متماسكة ، صلبة (وكان نجيب محفوظ كتب هذه القصة خصيصا لتكريمها ، أو اعلاء شأنها كنموذج يحتذى) . كما يتجسد المكان ، حارة قرمز بحى الحسين (حيث قضى نجيب محفوظ طفولته) بسرايا أسره الأربع (آل العمرى ، آل سعادة ، آل البنان ، آل المردانى) ، بشخصياتها الكثيرة ، التى التصق بعضها بطفولة الكاتب (فاطمة العمرى ، بنات آل سعادة الثلاث) ، أو التى تابع مصائر بعضها الآخر عن بعد .

أما قصة « صباح الورد » فتعكس على صفيحاتها فترة صبا نجيب محفوظ ، التى قضاه مع أسرته فى شارع الرضوان بالعباسية . هنا يتتبع الكاتب مصائر خمس عشرة أسرة سكنت على جانبي الشارع ، محاولا ان يسلط أضواء الكاشفة على حياة أشخاصها لا يبرز مناحيها المختلفة . والاقتراب من مسار حركتها .

وتبقى قصة « أسعد الله مسءك » ، ويزسم فيها الكاتب مصيرا فرديا ، سلبيا ، لشخصية رجل بدأ مدلا ، اعتاد أن يأخذ من الحياة دون أن يعطيها ، ولم يناضل باصرار - كأم أحمد - ليحتل مكانا لائقا في الحياة ، فعاش حياته الى ما بعد الستين (على هامشها) ، لم تحقق له الحياة خلالها أمله الوحيد في (الزواج) • وأخيرا بايعاز مستمر من صديق له ، اقتحم الحياة ، فأسعد الله شيخوخته ، حين نال شرف الزواج من معشوقته القديمة •

يحتشد المكان في هذه القصص بكم هائل من الشخصيات ، كما تحتشد الدنيا بالبشر ، حيث بلغ عدد الأسر التي تتناولها هذه المجموعة احدى وعشرين أسرة على النحو التالي : خمس أسر (قصة أم أحمد) ، خمس عشرة أسرة (قصة صباح الورد) وأسرة واحدة (قصة أسعد الله مسءك) • مع مراعاة اننا استبعدنا أسرة راوى القصتين الأولى والثانية ، الذي توارى وراءه نجيب محفوظ تارة بشكل واضح (قصة أم أحمد) ، أو تارة أخرى بشكل مستتر ، حين تخفى وراء شوارع الرضوان وهو يحكى حكايات الأسر التي سكنت على جانبية (قصة صباح الورد) •

هنا لابد أن يثور سؤال : لماذا قدم نجيب محفوظ
هذه الكم الهائل من الشخصيات ، الذى احتشد على مسرحى
الأحداث فى زقاق قرمز وفى شارع الرضوان ؟

والاجابة ضمنها نجيب محفوظ فى هذه القصص ،
بوعى واقتدار ... لقد أراد أن يقدم للقارىء عصير عمره ،
وخلصة تجاربه عن الحياة فى مهد طفولته ومرتع صباه ،
وربما بدأ أمامه فى تلك اللحظة خياران : ان يكتب رؤيته
بإيجاز عن مهد طفولته وصباه ، ضمن رؤية كلية للحياة
استمدتها من خبرات عمره المديد (أطاله الله) . وذلك
فى اطار الشكل التقليدى المألوف للسيرة الذاتية ، كما جرى
على ذلك العديد من الكتاب . أو أن يبرز حياة تلك الفترة
من الزمان (بدءا من ١٩١١) ، بكل ما احتشد به مسرحها
من شخصيات ، وأن يدع الوقائع تتكلم . ولا مانع ان
يضيق لمنه هنا ، أو يضع انطبعا هناك ، أو أن يرسم
بسمة فى مكان ثالث .

وكان لابد لنجيب محفوظ (الفنان) ، ان يختار
الاتجاه الثانى ، فتخصصه ليس صناعة المقالات المنمقة ،
وانما هو فنان ، صادق ، يبعث الحياة - بإبداعه - فى
الشخصيات حين يجعلها تعيش فى مكان معين خلال زمان
محدد ، ولكنه لم يكتف بذلك - ولو كانت كتابته هنا
لأغراض الفن فقط ، لا كتنفى - وانما لانه يهدف فى الأساس
الى كتابة جزء من سيرته الذاتية ، يخص به مكانا وزمانا

اثيرين لديه ، كان لابد له ان يتتبع مصائر تلك الشخصيات ، عبر الزمان ، ليتوصل معها - وليوصل القارىء معه أيضا بشكل فنى مقنع - الى رؤيته المتكاملة عن الحياة ، وحركة البشر فيها ، وما تجيش به من عجائب ومفارقات ومآسى ، تثير فى البشر مختلف الانفعالات ، لكنها لا تعبأ بمشاغرتهم ، بل تظل سادرة فى دورتها التى تتكرر بصورة أو بأخرى ، لتلقى فى النهاية نفس المصير .

ولعل تتبع بعض النماذج يضىء ، ويبرز جوانب رؤية نجيب محفوظ ، التى تتناثر ظلالها بين ثنايا هذه الشخصيات وتطورات مصائرهما ..

فاطمة العمري : ابنة أحد أعيان زقاق قرمز (قرر) أبوها ألا يزوجها قبل ان تبلغ الثامنة عشرة من عمرها (كان العرف أيامها هو الزواج المبكر للفتيات منذ الخامسة عشرة) وان يزوجها من وكيل نيابة أو طبيب . وكان له ما أراد ، حين زوجها فى الثامنة عشرة من عمرها الى وكيل نيابة ، ولم يكن يعلم أنه (باختياره) هذا قد شارك فى صنع مأساتها دون أن يدري ، فقد سافر زوجها وهو مستشار فى رحلة قصيرة الى سويسرا ، حيث قابل أحد أصدقاء صباه ، الهاربين من عبد الناصر ، والذى كان لا يكف عن مهاجمته ، وحين عاد من الخارج استدعى لسؤاله ، ثم لم يظهر له أثر بعد ذلك أبداً ، وكانت زوجته تقول أنهم قتلوه ، ودفنوه وانتهى الأمر .

لقد (أراد) الأب أن يحقق لابنته (السعادة) ، بأن
يزوجها في سن مناسب من شخص (مختار) بعناية ،
فيكون هذا (الاختيار) المحدد ، سببا في كارثة محققة
تخبوها لها الأيام .

صغرى بنات (آل السكرى) : عشقت موظفا بسيطا
واصرت على الزواج منه رغم معارضة الجميع ، وانجبت منه
بكريا جميلا ، « لم يتصور المستقبل الذى ينتظره بمنحني
التاريخ وحين قامت ثورة يوليو مرت بآل سعادة بسلام ،
بل حل الوقف وأصبحوا أحرارا فى التصرف فى أملاكهم .
وكان ذلك (الصبى الجميل) من الضباط الأحرار ، بل
ومن المقربين أيضا ، وأختير لوظيفة المخابرات ، وسرعان
ما جرى اسمه على كل لسان ، واكتسب سمعة مخيفة ،
لا تكون إلا لشيطان !

وهنا يعلق راوى القصة (أو نجيب محفوظ) على
ذلك بقوله « وجعلت أقارن بين ما يقال عنه من حقائق
وأساطير وبين صورة صباه الوديدة الجميلة ، أتساءل
وأعجب » :

محمد على (آل البنان) : كان أبوه من اتقى الأغنياء ،
وابرهم بالفقراء ، صاحب طاحونة ذا مظهر جذاب ، أنجب
محمد (على كبر) ، (وقرر) أن يشغره بالرجولة قبل
مجيئها ، فأخرجه من الكتاب بعد سنتين ، ودفعه الى العمل
فى الطاحونة فى العاشرة ، وزوجه فى الخامسة عشرة .

وحين قامت ثورة يوليو حمل الأب من سراياه الى السجن ،
لأنه كان عضواً في كل البرلمانات الوفدية قبل الثورة ، ثم
وضع تحت الحراسة ، فانفجر له شريان في السجن ومات ،
فانزوى محمد في دعر مقيم . لكنه « استرد نشاطه في
عهد السادات وعاونهُ الانفتاح ، فعرض خسائره وضاعف
ثروته ، بل وتردد اسمه في صحف المعارضة باعتباره من
وحوش الانفتاح » . **فاى حياة وأى سخرية من عجائبها .**

شاكِر عباس (آل المرداني) : عباس المرداني من كبار
تجار الجملة في العطاره ، وكان كريماً محسناً . أنجب
ولدين فقط . قتل أكبرهما في مظاهرة ، وهو طالب بالزراعة
العليا . وانتهت حياة الأب نهاية مأساوية ، حين كان يهم
بدخول شيكوريل ، فأصابته رصاصة طائشة ، في معركة
بين يونانيين وقام الابن الأصغر شاكِر الذى أصبح محامياً
بتصفية تجارة والده ، وتزوج وانضم الى الوفد ، وتجلى
نشاطه في الصحافة والبرلمان ، اعتقل في عهد ثورة يوليو
أكثر من مرة ، وحين وضع تحت الحراسة ، هام على وجهه
كالمجنون . ثم عاد ليظهر في عصر الانفتاح ، ليقفز الى
درجات خيالية من الثراء ، ويقال انه عمل مرشداً للمخابرات
وقواداً ، فأمن المزيد من العسف . **أما الظاهرة الغالبة عليه
اليوم فهي التدين ، كأنما يكفر عن تناقضات حياته الحافلة
بالأكم والذكريات الأسيفة .**

وداد (آل مكى) : كان أبوها مطرباً غير مجهول ،
لكنه لم يذق طعم الثراء الذى (حلم) به . تعرض أخوها

الذى كان (يحلم) ان يكون طبيباً ، لهجمة من الشرطة وهو
فى كلية الطب ، فأصيب برصاصة فى بطنه ، مات على
أثرها ، دون ان يحقق حلمه • أما أخته وداد ، فقد بلغت
كمطربة قمة الشهرة والثراء • وهنا يعلق الراوى « ويدور
الزمن دورة أخرى • ويحىء الخريف بعد الربيع والصيف
وتتكرر المأساة التى يظن صاحبها انه اول من يعانيها ، وقد
امتد بها العمر حتى الثمانينات ، وحظيت بصحة حسنة
ومال وفير ولكن لا حيلة مع الشيخوخة وتنكر الأيام وغول
النسيان » •

سامح (آل شكرى) : ابن اسرة ثارت على التقاليد
وتمرت على الزمن ، وهو يعبر عن ذلك لأصدقائه بأن
« الفارق بيننا حيال بعض التقاليد السخيفة هو انكم
تمارسونها رغم عجزكم عن الدفاع عنها أما نحن فنرميها بكل
شجاعة فى صندوق القمامة » • تزوج بعد ان تخرج من
كلية العلوم من مدرسة ، وأنجب أربع بنات وولد سماه
« شكرى » وعاشت الأسرة حياة عصرية ، ثم التحق ابنه
بكلية الطب ، واذا به ذات يوم يفاجئ أبويه « لماذا لاتصليان
ولم تصوما قط ؟ السبتما مسلمين ؟ » فذهلا ووجها ، وايقنا
ان ابنهما انضم الى احلى الجماعات الدينية ، حتى قذفتها
الحياة بالمفاجأة الأخيرة ، حين قبض عليه بعد معركة دامية
مع الشرطة بتهمة القتل ، حوكم بعدها وقضى عليه بالشنق
ونفذ الحكيم • وأسدل الستار على المأساة الدامية ، فاذا

الأم « تفضلني وتصوم وتتعلم أصول الدين في كتاب الديانة
للمدارس الابتدائية » .

عبد الخالق (آل مراد) : هو الفصن الوحيد العارى
في شجرة مورقة بالمجد والثراء ، فعنه كان يوما مفتى الديار
المصرية وخاله النائب العام وخال آخر من صفوة التجار .
عاش متفاخرا بأسرته ، متعلقا بأوهام اليانصيب ، الذي
لم يكسبه أبدا . التحق بوظيفة صغيرة في المعارف . وحين
أنجبت أخته ، تعلق (آماله) بولديها خاصة حين التحق
أحدهما بالشرطة والثاني بالحربية . لكن الأول قتل
برصاص الشرطة في معركة بعد أن انضم إلى الإخوان ،
وأما ضابط الجيش ، فقد ظهر أنه من الصف الثاني للضباط
الأحرار عند قيام الثورة ، إلا أنه كان مغرورا ، ذاتي النزعة ،
انتهى به الأمر إلى ورم في المخ ، مات على أثره .

**عندئذ سلم عبد الخالق بالأمر الواقع ، وتزوج من
أرملة في الخمسين ، وازداد تدينا وأملا في الآخرة ، مات
في السبعين من فشل كلوى ، بعد حياة مفعمة باللهفة
والخسرة والاحباط ، طأوية ذكرياتها البعيدة في ماض
يبعد ، لم يكده يبقى من معالمه شيء » .**

عبد النعم (آل الكاشف) : أبوه من كبار مهندسي
الرى ، ذو مظهر عسكري صارم ، ابنه البكر عبقري حصل
على دكتوراه في الكيمياء من إنجلترا ، ونال الابن الثاني
دكتوراه في الرياضية من إنجلترا أيضا . أما الأصغر ،

فكان على العكس ، همه الأساسى هو الأكل خاصة « الكرشنة
ولحمة الرأس » لذلك كان الخصام مع أبيه لا ينتهى ،
فاذا طرده نام فى الحقول وحده . لكنه رغم همومه طيب
القلب ، وقد حاول الانتحار ذات مرة . ولما حصل على
البكالوريا التحق بكلية الطيران الجديدة (ولم يعترض
أبوه ياسا منه) ، وأظهر تفوقا ، فسافر فى بعثة الى
انجلترا ، وعاد متزوجا من ألمانية ، والتحق بخدمة الملك
فصار من المقربين ، فعلق أحد الأصدقاء ، « من الكرشنة
ولحمة الرأس الى سراى عابدين ، يالها من وثبة خرافية »
ثم انجب ابنه الوحيد ، وعندما قامت الثورة اكتفوا
بإخراجه الى المعاش ، غير ان اقران ابنه فى المدرسة عيروه
بأبيه وأبوا أن يعترفوا ببراءته ، حتى أصيب الصبى بالتهيار
عصبى تطور الى ادخاله مستشفى الأمراض العقلية ، ومازال
مقيما بها حتى اليوم . وبعد حرب أكتوبر هجرته زوجته
الألمانية ، وعادت الى بلدها . لكنه خلق حمالا للهموم
والمصائب ، حتى كان نعيه ذات صباح ، فانضم الى ركب
الذكريات الحميمة العزيرة الى القافلة التى لا تتوقف عن
المسير » .

جميل (آل العلوى) : هو الابن الأصغر لأسرة عريقة

فى الشراء والجاه ، جدهم المذكور فى الجبرتى بين النخبة
الوطنية . شغل أخواه منصبين مرموقين فى الحكومة
تزوجت أختاه من موظفين كبيرين ، أما هو فوهب نفسه
للرياضة والبهو ، حصل على الابتدائية بطلوع الروح :

حين مات أبوه ورث فاقتنى سيارة وعاش عيشة أعيان .
وظل مثالا نادرا لنبل الأخلاق ونقاء السريرة . لكن القمار
أمسك به ، فصار هو جوهر حياته . أصابته ذبحة صدرية
فى الخمسين ، ولما استرد صحته عاش حياته ، فهو
« لا يخاف الموت ولا تزعجه فكرته وما تهمة الا الساعة التى
هو فيها » ، وفى الثانية والستين جاءت النهاية . جاءت
الذبحة . ربما متأخرة عن توقعاتنا ، ولكن مضاعفة
لدهشتنا وانزعاجنا .

زكى (آل كناشة) : هو ابن الشيخ محمد كناشة
قارىء القرآن الكريم ، أمه فلاحه له سبع اخوات متزوجات .
له أخ وعينه ، ولفشلهما فى الثانوية ، وافسق الأب على
التحاقهما بمعهد الموسيقى الشرقية ، وبعد التخرج اشتغل
الأخ الأكبر مطربا باحدى الصالات وتزوج ، وعاش كأبيه .
أما زكى فقد اشتغل موديلجست فى صالة ، « ولم تبشر
حياته بتفورات غير عادية » ، لولا أن أحبته سيدة غنية ،
فدفعت به قصة الحب الى أغلفة المجلات الفنية ، وانتهى
الأمر بالزواج ، ولم ينجبه منها . ثم انشأ من أموال زوجته
ملهى الفونتانو ، أجمل ملاهى شارع الألفى ، فصار من
كبار أغنياء البلد ، خاصة بعد أن ماتت زوجته ، فتزوج
من راقصة ، شيد لها قصرا فى الهرم ، « وكان تنكره
لأسرته ووالديه المسنين وأخيه إبراهيم وصمسة فى
جيبته لا تمحى أبد الدهر » ، وفجأة مرض مرضا خبيثا لم
تحتمله زوجته فطلقها ، « له من المال ما يمكنه من امتلاك

أى شيء ، وليس له من الصلحة ما يمكنه من الاستمتاع بأى شيء : وانساق مع حظه ، مع الهدف الوحيد الباقي له وهو الجنون » ، فدفع فى تشييد قبره أموالا كثيرة ، وكأنه أراد الأيرته أحد من الشامتين : ثم مات ، فلم يحزن لموته أحد ، « وقال صديق : لم أعرف فى حياتي من هو أقسى منه . فاجاب صوت : الحياة نفسها تبدو أحيانا أقسى وأمر » .

ظلال الرؤية :

مما سبق يمكن بلورة أبعاد رؤية نجيب محفوظ - والتقاط ظلالها التى انتشرت بين تلك الشخصيات ، وظهرت بين انعطافات مصائرهما ، فى النقاط التالية :

أولا : الحياة قافلة لا تتوقف عن المسير ، مليئة بالعجائب الساخرة :

فقد يختار أب لابنته زوجا معيناً ، (ليضمن) لها (السعادة) فاذا اختياره يتسبب فى شقائها (فاطمة - آل العمرى) ، وقد يربى أب أولاده على التفوق والنبوغ ، فيحقق أثنان طموحه ، وحين (يوقن) من فشل الثالث ، يوافق على اختياره اتجاهها معيناً لمستقبله ، فاذا اختار الابن نقطة تحول فى حياته ، فيعلو شأنه ، حتى صار من المقربين من الملك (عبد المنعم - آل الكاشف) ، وقد تهدير (أحلام) أب فى الشراء والشهرة ، وقد تتبدد (أحلام) الابن فى أنه يكون طبيباً ، حين يموت فى كلية الطب فى

أوج شبابه ، لكن أخته تبلغ قمة الثراء والشهرة والعمر
المديدة (وداد - آل مكى) ، وقد يمارس شباب النشاط
السياسى الذى يرغبه ، ويصيب فيه نجاحا ، فاذا الثورة
تعتقله أكثر من مرة ، وحين (يوقن) الضياع ، اذا بعصر
الافتتاح ينتشله ، فلا يكتفى بتكوين ثروة خرافية ،
بل ينحرف ليحقق (الأمان) لنفسه (شاكر - آل المردانى) ،
وقد يكون طفل وديع جميل فى صباه ، فاذا هو ينقلب
شيطانا مريدا فى رجولته (ابن صغرى بنات آل السكرى) .

ثانيا : قد تزخر الحياة بالمآسى الدامية :

فقد يبلغ رجل مكانة اجتماعية عالية بعد طول فشل
ومعاناة . فاذا الثورة تحيلة الى المعاش ، بسبب هذه
المكانة ، فيجن ابنه الوحيد (عبد المنعم - آل الكاشف) ،
وقد يعيش رجل حياة متحررة من التقاليد ، فاذا بابنه
الوحيد يتحول الى النقيض (التطرف الدينى) ، الذى
ينتهى به الى الاعداء شنقا (سامح - آل شكرى) ، وقد
يتفاخر رجل بماضيه العريق ، ويعلق (آمالا) على ابنه
أخته ، فاذا بأولهما يموت صريعا ، واذا الثانى مغرور ،
ينتهى أمره بورم مفاجئ فى المخ ، ثم الموت (عبد الخالق
ب - آل مراد) وقد تنتهى حياة أحد كبار التجار فجأة حين
تصيبه زصاصة طائشة فى مقتل ، مصادفة من معركة
لا صلة له بها اطلاقا (عباس آل المردانى) .

ثالثا : يجب أن يتذكر البشر الموت ، وألا يضيع منهم في خضم (النسيان) ، لأنه جزء من دورة الحياة ، فكما تتوالى فصول السنة (يجرى الخريف بعد الربيع والصيف) ، لابد أن تتكرر مأساة الموت ، وإن امتدت الحياة بالبشر .

فقد يهب شخص حياته للرياضة واللهم والمقامرة ، حتى أصابته ذبحة صدرية وحين شفى منها ، عاود حياته السابقة (لأنه لا يخاف الموت) . وحين توقع له الجميع الموت ، اذا بظنهم يخيب ، ويزوره الموت بعد اثنتا عشرة سنة ففاجأ المحيطين به وأدهشهم لانهم لم يكونوا يتوقعونه . (جميل - آل العلوى) ، وقد تصل سيدة الى أعلى آيات الشهرة والثروة في حياة طويلة ممتدة ، ولكن لا حيلة مع الشيخوخة ، فالموت قادم لا محالة (وداد - آل مكى) .

رابعا : بالموت ينضم الى ركب الحياة كل حين مزيد من الذكريات الجميلة العزيزة الجميلة ، لأولئك الذين رحلوا ، وطواهم ماض بعيد لم يعد يبقى من معالقه شيء .

وقد تنجم المأساة ، حين يتنكر فرد لأسرته ، وهو في قمة غناه ، فاذا به حين يموت لا يحزن لموته أحد ، ويضيع ذكره مع الزمن (زكى - آل كناشة) .

موقف الانسان :

اذا ، ما هو موقف الانسان الصحيح ، الذى يجب اتخاذه ازاء هذه الحياة ؟

قدم نجيب محفوظ اجابته - فنيا - على مرحلتين -
رسم فى المرحلة الأولى منها نموذجين متقابلين أحدهما
باهر ، يجب أن يقتدى به الانسان ، والآخر سلبى ، يجب
أن يتجنبه . النموذج الأول تمثله شخصية من بين أبناء
الشعب هى (أم أحمد) ، التى انتزعت لنفسها مكانا
مرموقا بين أرقى سيدات زمانها ، وذلك بفضل قوتها
الذاتية وصلابتها وشجاعتها وذكائها ومشاركتها فى الحياة
الاجتماعية والسياسية لعصرها (قصة أم أحمد) .
أما النموذج الآخر (المرفوض) فهو منطوى ، حالم ، عازف
عن المشاركة فى الحياة الاجتماعية والسياسية ، مكتفيا
بحلم قاصر عن الوظيفة والزواج (قصة أسعد الله مسناءك) .

هنا يحضنا نجيب محفوظ على الاندماج والمشاركة ،
وان نتمسك بالكفاح والنضال كقيمة ايجابية فى الحياة ،
لكنه فى ذات الوقت ، يرسم لنا بحذر ويقظة - فى المرحلة
الثانية - حدود حركة الانسان التى لا يجب أن يتعداها ،
وقد تم ذلك من خلال نفس النموذج / القدوة (أم أحمد) ،
ونموذج آخر (والد الراوى) ، وأيضا من استطلاع حركة
مصائر شخصيات قصصه .

هذه الحدود هي :

أولاً : مسائل الرزق والثراء هي من عند الله يؤتيها من يشاء :

فأم أحمد بخبراتها الفاتحة والعريضة بالبشر والحياة
تعى جيداً أن الرزق والثراء من عند الله ، فعند حديثها عن
« آل البنان » قالت : « كان أبوه يسرح بالبن على باب الكريم ،
وفتح دكاناً صغيراً في البحر نفس ، وقامت الحرب فأمر الله
بالثراء ولا راد لأمره » .

وهذا نفس ما أكدته والد الراوى في حوار مع صابر
(آل مكى) ، حين رآه دائم النعمة والحزن ، حين قال له
« صوتك مليح ، والأرزاق بيد الله » فهذا الأب كان يحلم
بالثراء والشهرة ، فلم ينلها ، بل نالتها ابنته إضافة إلى
عمر مديده .

ثانياً : مسائل الانجاب تخص الإرادة الإلهية وحدها :

فعندما انجبت زوجة عباس (المرداني) ولدين ، ثم
انقطعت عن الحمل لداء إختار الأطباء فيه !

— وماذا فعلت أنت يا أم أحمد ؟

— فعلت الكثير ولكن إرادة الله فوق كل إرادة .

هذا حله أخسر ، فمسائل الانجاب ونوعيته (ذكر /
الإنشئ) ، رغم جهود البشر تظل ضمن ارادة الله •

**ثالثا : التوفيق في الحياة الزوجية للإنشئ ، والتوفيق الى
مستقبل مأمول للشباب ، هو أيضا من عند الله •**

فمع آل سعادة ، عندما كان الزوج عينه زائفة ،
ويجري وراء الخادشات والساقطات ، رغم ان زوجته بنت
ناس وآية في الجمال •

يتساءل الراوى « وطبك المجرب يا أم أحمد ؟

منع الطلاق ولكنه لم يتجح من القدر ، وقد جربت
سلطانة هانم الرشاقة ثم نفختها حتى فاقت زينب في الحجم
ولكن المكتوب مكتوب » •

لقد فهمت أم أحمد بده كائنها وخبراتها حدود البشر ،
فتوقفت عندها • وهناك من لم يفهم فكان سببا في مأساة ،
تماما كذلك الأب الذى (أراد) أن يحقق (السعادة)
لابنته ، فزوجها فى سن مناسب ، ومن شخص اختاره لها
بعناية (وكيل نيابة تدرج فى الوظائف حتى صار
مستشارا فاذا (اختياريه) يسبب كارثة محققة له ، حين
اختفى فجأة بعد عودته من سفره الى الخارج (فاطمة
العمرى) •

اذن ، يتلخص موقف الانسبان من الحياة ، طبقا
لرؤية نجيب محفوظ ، أن عليه أن يناضل ويكافح بقوة
وعزم واصرار ، لبلوغ المكانة التي ينشدها ، مشاركا - في
الوقت ذاته - في الحياة الاجتماعية والسياسية لعصره ،
مع ايمان كامل ، بأن الموت حق ، وأن مسائل الرزق والشراء
والإنجاب والتوفيق في الحياة ، هي من عند الله . فإذا
ما تناسى ذلك ، وانحرف للحصول على (الأمان) (شاكر
- آل مرداني) ، أو تعلق بأوهام كاذبة عن الحظ أو تفاخر
بالمجد والجاه (عبد الخالق - آل مراد) ، أو تشبث بقشور
زائفة من حضارة الغرب (سامح - آل شكرى) . فلا بد أن
تجبره الحياة بتطوراتها العنيفة ومآسيها المفاجئة ، على
العودة الى حظيرة الايمان ، تائبا ، مستغفرا .

الفصل الثانى :

- التجربة المعاشة فى القرية
- قراءة فى مجموعة قصص
« الليل • • الرحم » لمحمد روميش

قراءة فى مجموعة قصص « الليل .. الرحم » :

التجربة المعاشة فى القرية

كثيرهم الكتاب الذين تناولوا القرية المصرية فى أعمالهم الإبداعية ، لكن قليلا منهم من غاص الى أعماقها بصندوق ، ملتخما بترابها وطينها ، متقبلا كل ما فيها بوله ، حتى قبلته القرية عاشقا متيما لها ، فأصبغت عليه نعمتها ، وفتحت له كنوز أسرارها ، ليغترف منه ما شاء له الهوى .

من هذا النوع النادر من الكتاب ، كان محمد روميش فى مجموعته القصصية الوحيدة « الليل .. الرحم » (١) ، حين قدم بناء فنيا مركبا ، يحتوى فى جانب منه على بانورا ما مجسمة لأبعاد المكان الخارجية فى القرية بأدق تفاصيلها ، وكشف على الجانب الآخر ، رؤى - دائرة الحياة (الداخلية) الجزينة لبشرها وما يعتمل فى نفوسهم

من أفكار ومشاعر ، مبلورا في النهاية رؤيته لحياة الانسان
على الأرض بشكل عام .

كيف تم تشييده جانبي هذا البناء الفني ؟

وإذا كان الكاتب بهذا الشراء الفني ، فهل يوجد في
إبداعه ما يفسر توقفه عن الكتابة ؟

التجسيم المرئي لأبعاد المكان :

شاهد محمد روميث بناء قصصه الفني على محورين
أساسيين أولهما التجسيم المرئي ، أو الجصور القوى لأبعاد
المكان الخارجية في القرية بأدق تفاصيله ، ساعده على
تحقيق هذا التجسيم عدد من العوامل هي : الوحدة الفنية
المتكاملة لقصص المجموعة ، الاستفادة من تقنيات الفن
السينمائي في تقديم زوايا الرؤية والاعتماد على الصورة ،
توظيف لغة بسيطة ، سلسلة ، ذات قاموس هائل مستوحى
من مفردات البيئة ومن خبرات معيشية واسعة بالقرية ،
مع فهم واع لطبيعة المكان ، واستيعاب كامل لطقوسه
وشعائره وعاداته وموروثه الشعبي .

وسأتناول كلا من هذه العوامل بشيء من التفصيل .

الوحدة الفنية لقصص المجموعة :

نجد اختيار الكاتب لقصصه السبع التي كونت
المجموعة اختياراً موفقاً ، لأنها شكلت فيما بينها وحدة

فنية ، تكاملت فيما بينها ، لتبعث الحيوية في حياة قرية معينة بذاتها ، هي قرية (تلبانة) ، وتشيد أركانها المختلفة ببساطة متناهية . . . انها بساطة الفنان التي تظهر عمله عفويا تلقائيا ، لكنها تخفى وراءها جهدا شديدا ، انها واقعية التناول ، التي تقنع القارىء « بالمهارة في تقريب الحقيقة الطبيعية للأشياء الى أدنى حد ممكن بواسطة الكلمة أو الصورة » (٢) حتى يبدو بأن ما تقدمه القصص هو الحياة الحقيقية في القرية ، فهي تقدم الجزء لتوحى بالكل ، حتى بدت قصص المجموعة - في النهاية - وكأنها نص واحد طويل ، تعددت فيه زوايا التناول . . .

تعدد زوايا الرؤية :

استفاد محمد روميث من تقنيات الفن السينمائي في خلق حضور قوى ، أو تجسيد مرئى لأبعاد المكان ، من خلال استخدامه لتعدد زوايا الرؤية وفن المونتاج أو القطع والانتقال الزماني والمكاني ، في تقديم مشاهد متتالية تعتمد المشهد (أو الصورة) وحدة للبناء ، وان جاوره أحيانا صوت الراوى التقليدى معقبا أو معلقا على الأحداث . . . والأمثلة عديدة سنعرض لبعض منها من قصة « النشيد من الأفق الغربى » .

تبدأ القصة بمشهد افتتاحى لحقل الوستية في الظهيرة من خلال لقطة بعيدة « . . . ثم توارى الجحيم . . .

كانت تضيق الشمس ، فتصنع الحقل . . حقل
فلوشية الواسع ، فرنا كبيرا يشوى ما به من ناس . .
من بعيد . . من حيث تلتقى السماء بحقل القطن . .
أقبلت نسائم . . . تجفف العرق تعانق رؤوس الشجيرات . .
تموج اللوزات المتفتحة بلونها الأبيض الشبهي ، فيبدو
القطن بحرا . . كبيرا صاخبا . . يغطي الزبد صفحة
خائه . . (ص ٧) .

هذه اللقطة البعيدة تبقى على العلاقة بين الناس
وما يحيط بهم ، وهي تصور من منافة كبيرة « وتستخدم
أيضا كإطار مكاني لتحديد اللقطات الأكبر وهي لهذا
السبب تسمى أحيانا (اللقطات المؤسسية) » (٣) وهي هنا
تؤسس لعلاقة أساسية تسود غالبية قصص المجموعة ، وهي
اضطرار الفلاحين للعمل كاجراء في حقل الوسية من أجل
لقمة العيش ، وهي لقطة موحية فهي تمثل حقل الوسية ،
وكانه قرن يشوى ما به من ناس ، حتى غدى قطعة من
الجحيم (جحيم الاستغلال البشري) من ناحية ، لكنها
من ناحية أخرى تبرز من طبيبات هذا الجحيم ، محصول
القطن المنتج وقته تحول بشكل جمالي الى بحر صاخب يغطي
الزبد ماءه .

يلي ذلك (قطع) ، وانتقال الى مشهد آخر ، عبارة
عن لقطة كبيرة (مشتقة من المشهد السابق) لوجه بطلانة
القصبة « سبت أيوها » .

« . . . » وابتسمت « ست أبوها » وهي تتخفف من
الخرق التي تلفها فوق رأسها وحول رقبتها عازلة أشعة
الشمس من أن تحيل وجهها التفاحي البشوش ، قطعة
فحم . . . »

ان اللقطة الكبيرة التي (تضمن حجم الشيء ، مئات
المرات فأنها تميل إلى رفع أهمية الأشياء ، وتوحى في
الغالب بمغزى رمزي) والمغزى هنا سيتضح فيما بعد ، لاند
« ست أبوها » تحافظ على جمال وجهها من أجل حبيبها
« ابراهيم » وعندها تفقده بعد ذلك ، فلن تهتم في نهاية
القصة بالحفاظ عليه فتحرقه الشمس كما ان ظهور وجهها
« التفاحي البشوش » يوحى بالاقبال على الحياة ، والتطلع
المتفائل إلى المستقبل .

قطع ، ليتسبح المشهد ويظهر ابراهيم داخل الكادر
في لقطة متوسطة .

« . . . » واطال ابراهيم تأمل ست أبوها ، واستقر في
قلبه ، ملاحظة البنية . . . ووقف بعينيه على خديها المتوردين .

— ست أبوها مش للغيط يا أولاد . . . »

هذه اللقطة الثنائية بدت « كطريقة لتوكيد سيطرة
شخص على آخر ، فأظهرت مشاعر ابراهيم تجاه « ست أبوها »
بما يقوده للانتقال تلقائيا ليحدث نفسه معجبا بفتاته وبأنه

لم تخلق لشقاء الغيط ، وبذلك تكون هذه اللقطة تمهيدا
- منطقيا - للانتقال مباشرة الى الحلم بالزواج منها :

- قطع ، مونتاج مكاني ، أى الانتقال من المكان الحالى
الى مكان آخر : « رآها بكرت فى دازه .. كنسيتها وجزءا
من الحارة .. ملأت البلاص من التربة ورجعت فى يدها
حزمة حبا يحن .. أخضر .. مغطر .. تقربه الى أنفه .. »

- قوم يا ابراهيم الشمس علو الدنيا

- يا شيخه سيبينى شويه .

- وحياة سيدى ذى النون م اسيبك .. » .

هذا المشهد / الحلم يتداعى منطقيا عنه تطلعه الى
حبيبته ، فيراها فى بيت الزوجية المرغوب ، تباشر مهامها
المنزلية وتداعبه .

لكن الواقع يعود قاسيا يلح ، ليقطع الحلم ، بمشهد
آخر للقطة قريبة .

واعترضت ساق ابراهيم شجرتها قطن تشابكت
فروعها .. شق طريقه وسط الأغصان المتشابكة .. أحس
اللسع ونقط دم صغيرة قائية .. متجمعة على ركبتيه مسح
الدم بقطعة دسها خلسة فى عبه .. » .

كل هذه المشاهد المتتابعة ، ذات اللقطات المتنوعة ،
لجزء من صفحة البداية لقصة « النشيد من الأفق الغربى »

تصور بشكل مقنع حضوراً مجسماً لجزء من واقع القرية ،
مستفيداً من تقنيات الفن السينمائي .

مثال آخر لتأكيد هذا المنحى ، من قصة « طرح المجد »
التي تقدم شخصاً تعلق بوهيم الماضي ، كسبيل لمجد عابر ،
فرفض معايشة زوجته ورفض القرية ، عاجزاً عن التواصل
مع أى منهما ، فلفظته زوجته وعاملته القرية كمن به
(لطف) ، فقرر رأيه على الانتقام من القرية بأحراقها ،
فيكون الأداء الفني فى هذه القصة / المشهد والرجل واقف
فوق سطح المسجد الحجري . هنا تكون زاوية التصوير
هى لقطة (نظره الطائر) التي تشتمل على المشهد وصوفاً
من فوق الرأس ، فهو ينظر الى القرية وبيوتها من عل ،
وهذه اللقطة تمكن من « التحويم فوق المشهد كآلة متكاملة
العظمة . فى الواقع توحى اللقطة بقوة بالمصير والقدر
المحتوم . الناس المصورون يظهرون بحجم النمل تافهين
وفى قبضتنا تماماً » .

هذه اللقطة مناسبة تماماً للحالة النفسية لبطل
القصة ، الذى يشعر بنفسه متكامل العظمة فوق هؤلاء
الفلاحين (التافهين) - كما يفكر بهم - وانه يمتلك مصيرهم
بيده لانه قرر احراق القرية .

توظيف لغة بسيطة :

اللغة هى أداة الكاتب المبدع فى مجال الأدب الذى
يعتبر « الوسيلة لتوصيل التجارب والتجارب نفسها

لا تحدث على صورة ألفاظ ، وتجارب المؤلف يجب أن تترجم
الى الألفاظ التى هى رمز لها لكى يستطيع القارىء أن يحيل
هذه الرموز بدوره الى تجارب ، وفى كلا الحالتين لابد من
تخيل تلك التجارب ، (٤) .

لغة قصص محمد روميش لا تميل الى التأنق اللغوى ،
بل هى لغة بسيطة ، سلسة تضى انتماء الكاتب لقريته
ولناسبها البسطاء ، فكان منطقيا أن ينعكس هذا الانتماء
فى استخدامه لغة حياتهم اليومية مضخة بقدراته الفنية ،
لتتنافى معبرة عن عالم القرية فجاءت مفرداته دقيقة واضحة ،
مركزة مشحونة ، موجزة تمتلك فى تسابعها ثراء امتداد
غيطان الريف ، وتستلهم جماليات نحتها من أرضية واقع
القرية .

دراسة اللغة فى هذه المجموعة تحتاج الى بحث كامل ،
لكننى سأكتفى بالقاء بعض الأضواء الكاشفة على أهم
ملاحظاتها . . .

« الشمس هناك على مدد الشوف ، كحفرة مملوءة
بالأوالح المتوهجة . . . وهى لقريتها تستطيع - كما يقول عم
زناتى - أن تخطفها بيدك . . . أبو قردان عائله ، ليقضى ليلة
فوق أشجار الجميز العجوز حول قريتنا ، جماعات ،
كاثواب القماش الدبلان تحملها الرياح فى الحقول ، خرج
الناموس . . . » (ص ٤٣) .

انظر لهذا الافتتاح القوى المتفجر لقصة « الليلة
الجاية » وبالكلمة / الاسم « الشمس » ، ثم التوقف عندها
مستدركا « هناك » وكأنها ليست أى شمس ، وانما شمس
محددة ، معرفة ، فى موقع معين (ثم التوقف ثانية ، منها ،
موقظا حواس القارىء ، ليستطرد - بعدها - منميا ايقاعه
متصاعدا « على مدد الشوف » .

انظر لهذا التتابع الموسيقى ، المتنامى ، بجرسه
الهادى ، النابع من نبت القرية . انه لم يقل « على مدى
النظر » أو « على امتداد النظر » بل نقلنا مباشرة الى جو
القرية ، ليكتمل (احياء) المعنى بتشبيهه مستمد من
البيئة ، حين بدت الشمس « كخفزة مملوءة بالاولاح
المتوهجة » ، ثم يضيف الى هذا التشبيه تشبيها آخر ليؤكد
قربها الشديد ، أو هو يبالغ فى تقريبها كعادة أهل الريف
- بأنك يمكن أن تخطفها بيدك . وانظر أيضا لاختيار
فعل (تخطفها) لاننا نتمنى جميعا لو نمتلكها أو نقتنصها
بمعنى أصبح . . ثم يضع الكاتب نقطتين ، ليتيح للقارىء
أن يتريث خلالهما قليلا ، لينتقل بعدها الى ملمح آخر داخل
إطار نفس الصورة عن أبى قردان .

ويجب أن يلاحظ القارىء أن كافة تشبيهات محمد
روميش نابعة من البيئة القروية كمشهد « أبو القردان »
الذى شبهه بأثواب القماش الديلان التى تحملها الرياح ،
ولا يفوتك تكرار كلمة « جماعات » التى تعطى ايقاعا

حركيا ، كحركة واضحة للطيور خلال طيرانها أو حركة
تتابع أفواجها .

نفس هذا الملمح نجده عندما تذكر إحدى
الشخصيات بيوت عائلة السوالم « التي سمع من أبيه انها
قامت كالنبات الشيطاني » (ص ٥٤) .

هنا تشبيه يوحى بعدم شرعية بيوت عائلة السوالم ،
وان ثراءها قسام على غير حق ، وأنها احتلت مكانتها في
القرية دون استحقاق أو عرق ، تماما كما النبات الشيطاني
الذي - يزرع فجأة دون مبررات ، ودون أن يضع أحده بذرتة
أو يمهده له الأرض ، وأيضا يحتل مكانا غير مناسب .

كذلك يكون منطقيا مع كاتب هذا دأبه ، وأن يكون
حوار شخصياته بنفس مفردات الفلاحين المحية ، بعد أن
أعمل فيها قدراته الفنية من تكثيف وتركيز ، ليأتي الحوار
في النهاية معبرا عن الشخصيات ، بإعنا فيها دقائق حياة ،
نضرة ، متتالية .

وأورد هنا نموذجا واحدا من كثير ، نحين يتحاور
عجوزان في قصة « النشيد من الأفق الغربي » وهما عواد
« رفيق ابراهيم في أزمة موته في الغربية » وسيت أبوها
الصابرة ، التي لم تتزوج بعد موت عشيق صباها ابراهيم .
يقول لها عواد « تب ريخي نفسك شوية » .

— ياواد ياعواد . . الراحة بعد لقا الله » (ص ٢٩) .

حوار موجز ، حى ، مؤثر ، ولا تنسى جملة النداء
« يا واد يا عواد » وهى تخاطبه رغم انه عجوز ، لكنها احسب
لازمات أهالى الريف التى تواكب أيا من اكتشافاتهم
(الذكية) فجاء وقعها بليغا ، أتى كأنه كشف تلفت نظره
الى أهميته ، مظهرة فى الوقت ذاته ضالة العجوز الـ (واد
عواد) ازاء خبراتها العميقة بالحياة ..

فهم واع لطبيعة المكان :

لعل حياة الكاتب العريضة بقرية تلبانه ، وما اكتسبه
من خبرات عميقة بالحياة فيها ، اضافة الى انتمائه وحيه
العميق لها ، كانت وراء استيعابه الكامل لطبيعة المكان
بكل ما يكتنفه من عادات وطقوس وشعائر وموروث شعبى .
وهو ما كفل - أو كان عاملا هاما - فى بعث المكان حيا فى
ثنايا قصصه ، وكان سنندا أساسيا فى إبراز الرؤية التى
تبلورها ..

— الأبعاد الجغرافية للمكان :

التي ساعدت تجسيم البناء الطبقي الحاضر للقرية
وابراز ماضيها ، حيث كانت بيوت القرية محصورة بين
المصرف النظامى وبين السراية (المهجورة) لعيلة الناظر
وقضبان محطة السكة الحديد ، ومن الناحية الأخرى بيوت
عيلة السنوالم وحقل الوسية الذى يعمل به الفلاحون أجراء ،

وهناك جامع القرية المشترك اضافة الى مقام سيدي
ذي النون :

هذا الموقع الجغرافي يعبر عن العلاقة بين السراية
وبيوت الفلاحين ، حين يقول « السراية البناء الجغرافي
المتحول المنسوب للحلم ، يقف غالبا وحده ، ينشأ حوله
وتتعدد دور الفلاحين » .

انها السراية الماضى تلقى بظلالها الحزينة ، الكثيرة
على دور القرية التي تتناثر على أطرافها ، مشكلة عبوة لمن
يعتبر ، حين تحكى تاريخ مفتشين احتلوها يوما بكل جاه
وجبروت ثم كان مآل مجدهم الى زوال .

وعلى الجانب الآخر ينتصب الماضى ممثلا في عيلة
السوالم (وكأنهم البديل لاستغلال المفتشين) حتى أنه حين
أصاب القرية وباء مرضى ، أقامت عليه السوالم حائزا حول
نفسها ، حتى الجامع المشترك هجرته ، عازلة نفسها عن
بيوت الفلاحين التي استشرى فيها الوباء حاصدا اياهم
بالعشرات :

— طقوس وعادات السكان وموروثهم الشعبي :

تجيش النصوص القصصية بالعديد من هذه الطقوس
والعبادات منها : ما كان يحدث عند الزواج من عادات
تأصلت في النفوس ، حتى صارت جزءا من حلم « ست

أبوها « عند زواجها من إبراهيم في قصة « النشيد من الأفق الغربى » « دفوف تتقدمها هي وإبراهيم الى بيت العدل . . الدق يرتفع وهي تسرع الخطو مع العريس الى القاعة التي فرشوا فيها حصيرتها الجديدة ، وفي ركن القاعة الصندوق الخشبي المزركش أحمر وأخضر وأصفر . . بجوار البورية . . لمحت حلة الاتفاساق . . أحست بالخجل . . وإبراهيم يوارب باب القاعة ويسلم الرجال والنساء والأطفال المهتاجة شاش الفلاح الأبيض تنقشه بقمع الدم . . ونسوة يغنين شرفتنا يابنتنا يازينة . . »

« قولوا لأبوها ان كان جعان يتعشى . . » وترتفع القلة الجديدة (ص ١٠) .

صحيح ان هذه العادة تكاد تنقرض الآن من الريف المصرى ، لكنها كانت قائمة في ذلك الزمن البعيد ومتأصلة في النفوس .

لاحظ في ذات المشهد /الحلم مفردات جهاز العروسة، وأيضاً هذه المزاوجة الهامة المتوارثة في الريف بين مظاهر الاحتفال والفرح والأغاني المصاحبة، هذه المواقيل تصاحب شخصيات القصص بشكل طبيعي وتلائمهم حالات فرحهم ، كما تفرح وتسرى عنهم خلال كرمهم أيضاً . .

أيضاً من الطقوس القروية الهامة ، المكانة الأثيرة التي يحتلها « منيدى ذى النون » صاحب الكرامات « العائش

أبداء في أدمغة صبيان ورجال قريننا لا استثناء للبنات والنسوان • يتأمله الأطفال كالبطلسم ، ويدور حول مقامه المهيّب الشريف الصبية والبنات يضيئون له الشموع ، ليلة الدخلة يدقون له الأكف والدفوف ، يقرأون له الفاتحة ، يرسمون له علامة الصليب ، (ص ١٢٣) •

دائرة الحياة (الداخلية) الجزئية للسكان :

أزاء التجسيد المرئي لأبعاد المكان المبني موضوعيا في القصص : ضفر محمد روميث خلال بناء دراميا لمصائر شخصياته • ونجد أن القصص من هذه الزاوية يمكن تقسيمها الى قسمين ، يمثل القسم الأول : القصة / المشهد ، وتتضمن قصص « فرح سلامة » الليلة الجاية « طرح المجد » و « عين الحياة » • نظيرة « وهي قصص قصيرة نسبيا ، تتوفر في كل منها عنصر الوحدة الزمنية ، وهي فترة زمنية محدودة قد تمتد الى عدة ساعات ، إضافة الى أنها تعالج فكرة محددة ، وعادة يتوافر فيها وحدة منظور زاوية التصوير التي تتبع شخصا بذاته خلال تحولاته النفسية المختلفة •

أما القسم الثاني فيمثل القصة المضطردة الأحداث ، ويتضمن قصص « النشيد في الأفق الغربي » « كل شيء حقيقة » و « الليل • • • الرحم » وهي قصص ممتدة الطول ، تضطرد للامام في الزمن الذي قد يستغرق سنوات

طويلة ، وتعالج موضوعا أشمل وأوسع في الحياة
الانسانية ، فتتنوع فيها زوايا الرؤية التي تتبع مصائر
بشرية متعددة .

ولو راقبنا مصائر الشخصيات التي تبلورها رؤى هذه
القصص ، لوجب ان نستعد قصتين الأولى « فرح سلامة »
لأنها توضح المنغصات المالية التي يعانيها أب حين يرضخ
لمطلب ابنه ويزوجه ، ويتكبد في سبيل ذلك رهن قنطاري
قطن من المحصول الذي لم يجنه بعد ، اضافة الى رهن
الجاموسة وغرفة معيشة في بيته . . أما القصة الثانية
فهي « الليلة الجاية » فسوف يتم استبعادها لاحقا ، بعد ان
تتضح مبررات هذا الاستبعاد .

والآن ، اذا أعدنا ترتيب قصص المجموعة الخمس
الباقية ، حتى يتيسر للقارئ من خلالها تتبع مصائر
الشخصيات ، لرأينا ان قصة « النشيد في الأفق العربي »
تمثل مركز ثقل المجموعة فهي أطول قصصها على الاطلاق
(٢٤ صفحة) وفيها تتجسد مصائر الشخصيات ، مبلورة
رؤية الكاتب ، حتى تكاد القصص الباقية ان تغدو عبارة
عن تعميق أو توسيع أو اضافة لأحد جوانبها . فيها
شخصيتان رئيسيتان هما « ابراهيم سالم » « ست أبوها »
محبوبته ، وهما يبدآن من أرض مشتركة ، فكلاهما أجير
في أرض الوسية ، يخضعان في العمل لقهر الطبيعة
(القاسي) وقهر خولي الوسية وعنفه الضاري مع الأجراء

بلسانه وذراعه الثقيل ، لكنهما يتخفان من ضغط هذا الواقع باللجوء الى الحلم ، حلم الزواج المشروع والهناء القادم ، الذى سرعان ما يتبدل حين يأتى الانجليز مع عساكر الهجانة والغفر ويحاصرون القرية ويجمعون كل رجس البلى ، ليأخذونهم للعمل (سنخره) فى حفر وشق الطرق اللازمة لمد السكك الحديدية . وهناك تحت قسوة المعاملة اللا انسانية يموت ابراهيم لكن ست أبوها تصر على ان تبقى وفية لحبيبها الراحل ولا تتزوج أبدا .

شخصيتان متوازيتان بائستان ، يشتركان معا فى المعاناة من أجل لقمة العيش بالعمل كنفرين أجيرين فى حقل الوسية ، يقبلان على مهل قهر الواقع المحلى ، لكن قهر الواقع الخارجى (الممثل فى المحتل الأجنبى وأعوانه) سرعان ما يتدخل . فنجد ابراهيم يتقبل هذا القهر الجديد، بهذه القدرة المتوارثة لدى أهل الريف منذ أجداد الجدود بالقبول والرضى والتحلل بالصبر ازاء المكاره ، فيوجز ابراهيم حكمة الحياة بأكملها وهو مغترب حين يقول « وهو كله شغل يا بو خليل .. فى غيطان الوسية .. فى جبل الانجليز .. فى أرض العمدة الحرامى ابن ستين .. كله شغل يا بو خليل .. وبني آدم .. علا .. أو نزل نصيبه كله لقمة عيش .. هدمه تشر جسده .. والآخر حتير قطن على فمه ووراء ظهره » (ص ١٩) .

انه ارث قديم وفلسفة حياة ، تورث القناعة والرضى،

وتصل الى حد الزهد فى مباحج الحيساة ، لأن الحيساة
مهما غلا شأن صاحبها أو نزل فهو سائر الى الموت حيث
لا مهرب .

هكذا انقضت صفحة ابراهيم . أما ست أبوها فلم
يشفع لها انها كانت ذات يوم (بنت أصول) فحين مات
حبيبها (اختارت) طريقها ، فنعمت بسعادة ذاتية
عظيمة ، رافضة ما يقدمه لها هذا الواقع من فتات وهمى
للسعادة (بالزواج من آخر) ففقدت ملامحها الانثوية
« التى رأى فيها ابراهيم يوما أنها لم تخلق لشقاء
الغيط » ، وتحملت الحياة كرجل باصرار وعناد وفخار .

ويدعم عسواد (رفيق صبا ابراهيم وست أبوها ،
والشاهد على مأساة حبيهما) ذات الاتجاه حين يقول وهو
يراقب معاناه ست أبوها فى العمل رغم تقادم العمر
« انها بنت أصول .. دارهم دى .. كان فيها بدل الجاموسة
اتنين وبدل البقرة اتنين .. حتى الجمل سمعت أن المرحوم
أبوها كان عنده جمل .. حكمة ربنا .. صحيح زى ما قال
الله يرحمه الشيخ حلموس .. الى يسأل ربنا .. عملت
دى ليه .. يبقى كافر .. راح فين دا كله .. الرجالة
والبهائم .. والآخر صفصفت على ست أبوها » .

انه تسليم مطلق بما يحدث فى الواقع ، وانه يحدث
لحكمة لا يعلمها الا الله والكل فى نهاية الأمر الى زوال ،

بل ان ست أبوها تحسن هذا الأمر بخبطة موفقة حين
تجيبه - وهو يرجوها ان تريح نفسها - بقولها « ياواد
ياعواد . الراحة بعد لقا الله » .

بمعنى آخر ، فلاح القرية دائما محاصر ، محكوم
عليه أن يعيش داخل دائرة جهنمية حزينة ، مليئة بالفهر
والمعاناة وهو يتقبلها مؤمنا ، مستسلما ، صاغرا كما فعل
أجداده جميعا لسنوات خلت . فاذا عن لأحدهم (توفيق
في قصة طرح المجد) ان يرفض هذا الواقع ويحاول الخروج
من دورته المفزعة متمسكا بأصله العريق وماضيه
التليد ، يكون مآله الجنون ، والوجه الآخر المقابل لهذا
النموذج هو (نظيره في قصة عين الحياة نظيرة) فهي
« بلا أصل بلا فصل ، وبلا حكاية ، شبت في دار
جابر أفندي . . أمها كانت قبلها خادمة في دار جابر أفندي
لم تر لها أبا . . ولولا ان اسمه منقوش على ختمها ما عرفت
اسمه » لكنها تعاني الأمرين من زوجها ومن واقعها
الضاري ، ورغم ذلك تناضل باصرار من أجل لقمة العيش
وتضطر الى أن ترضخ للقساء جنسى غابر من أجل توفير
ثمن كيلة قمح ، رغم انها ترفض اغراء آخر لممارسة الجنس
من أجل المتعة وتدافع عن زوجها وهي في النهاية - تعي
انعاد واقعها جيدا ، فهي تكرر « قسمتي كله » وتقبل به
(برجولة) كما فعلت من قبل « ست أبوها » .

اذن ، لابد ان يتساءل القارىء ، هل هنالك ثمة مخرج - منطقي - من هذه الدائرة الكابوسية ؟

قد يبدو المخرج فى الاختيار البديل ، الذى كان مطروحا فى تلك الفترة الزمنية - فوقتها لم يكن المصريون قد عرفوا بعد الهجرة ، والاغتراب بالعمل فى البلاد العربية الشقيقة - فى رفض حياة النهار (الكد والتعب) والاندماج فى حياة الليل حتى ليغدو الأمر وكأنه تمرد فردى على واقع صعب ، لكن لهذا الاختيار متاعبه أيضا فرجال الليل « فى النهار يحلمون بالقبض عليهم ... البنادق تقف لا تطلق الرصاص » انهم فى أحلامهم أضعف منهم فى واقعهم ... فى الأحلام دائما - يسحبهم رجال الأمن مربوطين بالحبال ... نهسارهم مقبض مخيف بالأحلام ، (ص ٨٩ ، ٩٠) .

انهم هاربون دوما من السلطة المدنية ، مسربلين بمقدرهم الغامض الذى لا فكاك منه حتى فى أحلامهم .

فهذا الحل أيضا محكوم عليه بالفشل ، ففي قصة « كل شئ حقيقه » يواجه القارىء شخصيتين رئيسيتين متوازيتين (أيضا) ، هما « حسان » (رجل الليل الهارب من الصعيد من جريمة ما ، ليباشر حياته فى هذه القرية أجيرا) « نجية » (الواعية بواقعها والمتقبلة له ، وتعمل بأجيرة هى الآخرة) . وحين يلتقيان ، ورغم إعجابهما بهما

فهي ترفض محاولته لممارسة الجنس معها ، لكنهما يتفان
على الزواج بعد ذلك ، فاذا الواقع بقانونه الوضعى يقف
لهما بالمرصاد ، فنجية متزوجة قانونا رغم ان زوجها هجرها
منذ سنين طويلة ، حين اختفى فجأة * ويجد المخرج من
هذا المأزق بالزواج فى قرية أخرى ، وبعد عقد القسران
يذهب حسان للسهر مع أصحابه فى ليلة العرس وتنتظره
نجية بلا طائل ، لأنه لن يعود اليها أبدا ، مفضلا ان يستمر
هاربا من مصيره الذى يطارده « سيقتل ولو بعد حين ،
ليظل نموذجا (للانسان) المدان سلفا بخطيئته الأولى ،
حين يأتى الى الحياة ساعيا الى سعادة موهومة لن ينالها
أبدا ، بينما الموت بانتظاره .

وهى ذات القيمة التى نجدها أيضا فى قصة
« الليل الرحيم » وان اتسعت المصائر فيها ، لتشمل
ثلاث شخصيات متوازية هى « فتح الله » (كما حسان)
مدان منذ البداية بجريمة قتل لرجل ليسل تائب ، وهو
لا يدري هل ارتكبها أم لا (وكأنه الانسان ازاء عبء
خطيئته الأولى) و « هانم » فتاة من أهل القرية ابنة بيت
فاسد ، تعيش رجال الليل ، وتطلع على مبادئهم وتعرف
أسرارهم وأسرار فساد القرية (رجال الليل يخفون
المسروقات فى بيت العمدة) وهى تعجب بفتح الله لكنها
ترفض مظاهر رجولته الهشة . (ازاء ما تراه من جبروت
رجال الليل) ، وهى تعيش واقعها ببساطة وتمارس

الجنس مع ابن العمدة - طبقا للقواعد الفاسدة السارية - فتكشفها زوجة العمدة وتفضحها حين كانت تسعى لضبط زوجها متلبسا . والشخصية الثالثة هي « عبد الشاطر » الذي ظهر كنموذج فريد للفلاح الذي يتفانى في حب أرضه ، حتى يعتبر العمل فيها باعثة الأول للسعادة وإن الأرض عنده أهم من أسرته ، وهي أيضا المرة الأولى في قصص المجموعة التي يظهر فيها مثل هذا النموذج بهذا النضج والسطوع .

تنتهي القصة ومصائر الشخصيات قد تحددت ، حين يعم وباء في القرية فيتساقط الموتى ، ويكون منهم عبد الشاطر وهانم ، بينما يبقى فتح الله وحيدا .

إنها دائرة رهيبة قاسية ، يعيشها هؤلاء القرويون ، فرادى ، كل يمضي في طريقه ، فاذا عن لأحدهم أن يبحث عن السعادة - كما حدث لفتح الله مع هانم ، ولإبراهيم مع ست أبوها - فمحكوم عليه ألا ينالها ، لأسباب شتى ، فقد يقف فساد الواقع له بالمرصاد (لاكتشاف فضيحة هانم) ، أو قد يبرز الواقع الخارجي متمثلا في المحتل الأجنبي (الذي أخذ إبراهيم عنوة للعمل في مشاريعه) ، أو قد يضرب القدر ضربته ليكون الحرمان كاملا (بموت إبراهيم وهانم) .

ويبقى أن الوحيد الذي استمتع بسعادته (كما استمتع ست أبوها باختيارها) هو « عبد الشاطر »

الذى اختار الأرض معشوقة وحببية ، وإن كان اختياره
لن يعصمه أيضا من الموت ، فسرعان ما يقضى نحبه خلال
الوباء يضربا .

هنا تبرز قصة « الليلة الجاية » كاستثناء يجب أن
لا يعول عليه فى تحليل مصائر الشخصيات وفى تحديد
الرؤية التى تستشرف من القصص ، لأنها تقدم فعلا جماعيا
لمجموعة من الفلاحين تشور ذات ليلة ، حين يقطع وابور ماء
العمدة الماء عن أراضيهم العطشى لرى محصلول القطن
والا مات عطشا ، فأوقفوا وابور العمدة بالقوة ، لكسهم
سرعان ، ما يعودون فى الصباح ليصلونه بالماء ، ويساعدون
رى أرض العمدة فكانوا فى انفجارتهم الليلية « كعنين
انتهى توا من موقعة امرأة فى دهشة واستكثار واستغراب
وتكذيب لولا أنه قد حدث » (ص ٤٩) .

هنا تبرز هذه القصة كنشاز وسط رؤية متكاملة ،
قلمتها الكاتب خلال قصصه ، و كآمل ، أو إمكانية متاحة
لم تستغل بعد وسط واقع قاس حزين ، يقبله الفلاحون
بإيمان كامل ويستسلمون لقيادته بحس متوارث منذ
آلاف السنين .

الكاتب وإبداعه :

قرية محمد روميش هى تجربته الخاصة ، هى غنام
الذى يعتز به . هكذا كتب عنها فى نهاية الخمسينات

قصتين « النشيد في الأفق الغربي (١٩٥٨) ،
و « الليلة الجاية » (١٩٥٩) ، وفي الستينات ثلاث قصص
« فرح سلامة » (١٩٦٤) « كل شيء حقيقة » (١٩٦٨)
و « الليل .. الرحيم » (١٩٦٩) .

هكذا تجمعت لديه خمس قصص عن قريته ، شاء لها
أن تظهر في كتاب ، فأصدر مجموعة قصص « الليل ..
الرحيم » في طبعتها المحدودة الأولى من سلسلة أدب الجماهير
عام ١٩٧٣ (٥) ثم قدم في السبعينات جوانب أخرى عن
القرية في قصتين هما « طبرح المجد » (١٩٧٠)
و « عين الحياة .. نظيره » (١٩٧٤) .

لم يكتب محمد روميش قصصا أخرى عن قريته ،
بل كتب عددا من القصص تربطها بالقرية وشائج متينة ،
فهي عن هؤلاء الذين ترحلوا عن القرية الى المدينة
ولم يكتب عن المدينة التي استقر فيها الا قصة واحدة هي
« الضوء » (يناير ١٩٦٥) .

هنا لا بد أن يثور سؤال : لماذا توقف محمد روميش
عن الكتابة منذ بداية السبعينات ، رغم ثراء تجربته واتساع
حدودها ؟

ولماذا حافظ على قصص هذه المجموعة السبع حلما ،
ومشروعا ، احتضنه سنين طويلة ، يصبر أهل القرية ،
حتى أتيح له أن ينشر ضمن سلسلة روايات الهلال (عام

١٩٨٦) ، فإذا به ينشر نفس قصص المجموعة الأولى
مضيفا اليها قصتين في ذات سياق القرية ؟

ولماذا حافظ على نفس العنوان السابق ، فلم يغيره ؟

لعل اجابة هذه الأسئلة تكمن في نفس ابداع
قصص هذه المجموعة ، فبعد ان ارتوى محمد روميش
برؤية قريته تتجسد حية في قصصه ، وتتألق جمالا ،
وتتدفق انسانية ، وحين اكتملت أبعاد رؤيته الحزينة ،
بكل أبعادها ، للدائرة الحزينة لأهل الريف ، وبما يمتلكه
كفنان حقيقي من صدق مع الذات ، كان (لا وعيه) وقد
توصل الى القرار الخطير بالتوقف عن الكتابة ، لأنه
لو استمر كان سيكرر نفسه ، وهو كفنان صادق يرفض
أن يعيد ما سبق أن اكتشفه .

لقد أصبح محمد روميش يعيش في المدينة بحكم
ضرورات عمله ، لكنه ظل وفيا لحيته الأسبسي (القرية) ،
وحين حاول أن يتملص من قرار التوقف عن الفعل الابداعي
(اللاواعي) كتب عددا محدودا من القصص عن ارتحلوا
من القرية ، ولم يجد نفسه في المدينة ، فلم يكتب عنها
الا قصة واحدة هي الضوء ، فالكاتب في الأساس لا يبدع
الا عن حب ، لذلك لم تسعفه قريحته الفنية الا بقصة
واحدة. يتيمة عن المدينة ، لأنه ظل مخلصا بروحه لقريته ،
رغم أنه استقر بعيدا عنها ، فهي حبه الأول والآخر ،
ولن يكون ابداعه الا مكرسا من أجلها فقط .

الهوامش :

(١) مجموعة قصص « الليل الرحيم » محمد روميش - سلسلة روايات الهلال - العدد رقم ٤٥٦ ، ديسمبر ١٩٨٦ ، القاهرة ، دار الهلال .

(٢) نظرات في التاريخ الثقافي ص ٢٢٧ « تأليف يوهان هويزنجا ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ .

(٣) كافة الاستشهادات الفنية الخاصة باللقطات السينمائية مستخرجة من كتاب « فهم السينما » في الصفحات من ٢٤ الى ٢٩ - تأليف لوى دى جانييتى - ترجمة جعفر على ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ .

(٤) قواعد النقد الأدبي ص ٣٥ - تأليف لاسل ابركرومبى - ترجمة د. محمد عوض محمد ، طبعة ثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ .

(٥) « الليل .. الرحيم » مجموعة قصص تأليف محمد روميش سلسلة أدب الجماهير رقم ٢٠ - المنصورة ١٩٧٣ .

الفصل الثالث :

- الانفعال والتأثر كمصدر للإبداع •
- قضية الموت في بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة :

رافد « الموت » فى قصص نجيب محفوظ القصيرة :

الانفعال والتأثر كمصدر للإبداع

يجيش عالم القصة القصيرة عند نجيب محفوظ -
الذى بلغ حتى الآن أربع عشرة مجموعة قصصية - بالعديد
من الروافد والنهيرات والجداول ، التى قد تتفرع من
أو تصب فى مجرى عالمه الفنى ، الذى يهدر بالحركة ويتفجر
بالصخب ، ليرسم بانسواراما متكاملة لحياة البشر ،
بكل ما يتدفق من اعطافها من أحلام ، وما يتفشى فيها من
الآم ، وما ينبثق فيها من قضايا ، يشكل هاجس « الموت » -
الذى يكون مضمون أربع عشرة قصة قصيرة - رافدا
رئيسيا بينها ، يبدأ مساره ، أولا ، رافضا مقاوما متمردا ،
ليمر بعدها بعدد من مراحل التطور ، حتى ينتظم فى

النهاية ، ضمن هدير تيسار عالم نجيب محفوظ الفني ،
اللاهج بالحياة ، لينساب مستأنسا مستسلما ، أندسا ،
اندفاعه نحو مستقره الأخير ..

كيف تناول نجيب محفوظ هاجس « الموت » في
قصصه القصيرة ؟ .. وما هي مراحل تطور معالجاته الفنية
لهذه القضية ؟ وهل هناك ثمة نظام يجمع بين دفتيه ثوابت
ومتغيرات لها ؟ وأخيرا ، ما هو الارتباط بين هذا التطور
الفني وشخص المبدع ؟

اتجاهات المعالجة الفنية :

اعتمدت معالجة قضية « الموت » في قصص
نجيب محفوظ القصيرة ، خمسة اتجاهات محورا لحركتها :

الاتجاه الأول : اعتبار الموت جريمة قتل ، يسعى
ضابط شرطة لفك غموضها ، واكتشاف الفاعل الحقيقي ،
وقد قلمها في قصتين ، ثم عكس منظور الرؤية (في
قصة ثالثة) ، فاذا الجريمة متوقعة الحدوث ، وتتم مطاردة
القاتل ليس على أرض الواقع ، بل في الحلم .

★ في قصة « ضد مجهول » (مجموعة « دنيا الله » -
عام ١٩٦٣) :

يحقق ضابط الشرطة محسن عبد الباري في جريمة
مصرع المدرس حسن وهبي ، فلا يجد سوى أثر حبل حول

العنق وجحوظ العينين وتجمد الدم حول أنفسه وفمه ، ولم يكن بالشقة شئ غير مألوف يمكن أن يفيد منه المحقق . وبمرور أسبوع أو نحوه غاص الخبر فى بحر (النسيان) ، حتى أن الضابط قيده ضد مجهول .

ثم تكررت نفس الجريمة ، وتتابع تكرارها بصورة مرعبة ، تلقاها الناس بذهول ، وتجرع الضابط الهزائم المتوالية ، لأنه فشل فى كشف أستار هذه الجرائم والقبض على فاعلها الخفى . وعندما ذهب المأمور ليوقطه ، كى يخبره بأمر نقله من القسم وجد أثر الحبل الجهنمى حول عنقه . هكذا استدعى المدير العام (١٩) جميع معاونيه ، حتى يستدر الجميع فى سبيلهم الدؤوب بحثا عن الفاعل الحقيقى ، لكن دون حديث عن الموت .

★ وفى قصة « قاتل قديم » (مجموعة « التنظيم السرى » - عام ١٩٨٤) :

يعود ضابط شرطة (لم يعرف بالاسم) هو على المعاش منذ خمس سنوات) الى البحث عن القاتل الحقيقى للمفكر علاء الدين القاهرى ، الذى قتل منذ خمسة وعشرين عاما وترك فشله فى حل لغز مصرعه جرحا فى كبريائه . أما السبب الذى دفعه للعودة ، فهو نشر يوميات المفكر الكبير ، وحين غاص بين سطورها وجد الشبهات تعوم حول خادمه عبده مواهب ، لأنه انسان متدين ، لا يرضيه منحنى

الانسان الفكري ، كما أنه طلب ترك خدمته أكثر من مرة ، فوجد الضابط في ذلك الباعث على القتل ، الذي أعياه البحث عنه من قبل . ولم يستطع مقاومة رغبة السعي وراءه رغم افلاته من العقوبة بمضى المدة القانونية . وحين ذهب الى الخادم ، وجده قد تقدم به العمر وضعف بصره . ولما فاجأه باتهامه ، انحط الرجل فوق الكنية ميتا ، ولم يقل أى شيء أبدا . هكذا فوجئ الضابط ، وهزم مرة أخرى ، لأنه بدلا من اكتشاف (القاتل القديم) اذا به يفاجأ بضحية جديدة لنفس (الموت) الفاعل السابق المجهول .

★ فى قصة « الفجر الكاذب » (مجموعة « الفجر الكاذب » - عام ١٩٨٩) :

يتوزع زمن القصة الى جزأين : الأول هو زمن الغيبوبة أو حلم اليقظة ، ويشغل اثنتين وعشرين صفحة من مساحة القصة ، بينما يشغل زمن اليقظة الواقعى ثلاث صفحات فى نهاية القصة . الجزء الأول مطاردة مستمرة بين راوى القصة لذلك المجهول الذى يتحين الفرصة للانقضاض عليه لثأر قديم (كأنه الخطيئة الأولى) ، وشواهد الموت المتناثرة على مدار القصة كثيرة منها :
« لكن حياتى مهددة ! » ، « لكل أجله وهو يعمل مستقلا عن الأسباب » ، « من منا لا يتربص به الموت ؟ » ، « كننا مهددون بالقتل فى أى لحظة » .

ويلج نجيب محفوظ أكثر من مرة على « الدنيا - تبدو له - بطل القصة - مراوغة مشيرة للحيرة والقلق » ، « وفي لحظات عابرة بدت الدنيا مراوغة » ، « وعاودنى الاحساس بأن الدنيا تراوغنى » ، « وعاودنى احساس الغريب بمراوغة الذكريات الغامضة » . . هذا اللاحاح يوحي بأن بطل القصة لا يعيش الزمن الواقعي ، ويؤكد - في ذات الوقت - بحثه اللامجدي في الامسناك بغريمه المجهول . .

هذا البطل ينشد ما يبحث عنه أبطال نجيب محفوظ السابقين من الأمن والأمان ، الذي يرشده صديق الى إمكانية الحصول عليه في مصحة خاصة ، ليست للمرضى ، لكنها « للراحة والأمان » أو قد تقترحه عليه محبوبته حين توضيح له أن الزواج منها يهيئ له نصف الأمان على الأقل فأخوها من كبار رجال الشرطة (!) ، لينتهي به الأمر الى أن « تجاذبتى وطوال الوقت الحقائق والأحلام » ولم تبق الا خطوة يسيره لاتساعل عمن أكون وفي أى مكان أقيم والزمان الذى أعاصره . .

انها قضية الانسان الأزلية فى مواجهة الموت ، من يتحداه يفقد حيويته ويقترب من الجنون ، حتى ينقذه أخوه فى النهاية فى الجزء الثانى من القصة (زمن اليقظة الواقعي) ويعالجه ، ليختتمها ملخصا مأساته « ان أحلام

اليقظة غير مجدية ! » ، بمعنى ان الاعتقاد بإمكانية مواجهة الموت والانتصار عليه ، هو محض فجر كاذب ، يورث الجنون ..

هنا الموت عدو مجهول يرتكب جرائم متكررة ، لا يستطيع بشر حل غموضها ، وان كاد في قصة « ضد مجهول » أن يعرى الرمز أكثر من مرة ، بل انه عزاه فعلاً بشكل سافر في خاتمتها ، حين أعلن المدير العام « لإحدىث بعد اليوم عن الموت ، يجب أن تسير الحياة سيرتها المألوفة » . وتلك كانت رؤية نجيب محفوظ للغز الموت في ذلك الحين ، أو هو الموقف العام للبشر ، الذى يعلنه المدير العام (وهو شخصية تظهر في نهاية القصة ، ولعله قصد بها قيادة عليا تملك سلطة التصرف في مقدرات البشر الدنيوية) ويعتبر هذا الموقف زائداً في بنى القصة ، فالرمز واضح ، بل تكرر العزف عليه طويلاً ، والقصة تنتهى - فنياً - بميلاد ابنه الباسم الوجه ، كما ظهر واضحاً انتصار الموت المطلق ، واستمراره في ممارسة نشاطه ، حين نجد ضابط البوليس (رغم كل إمكانيات البحث والتقصى الميسرة له) يصاب بالاحباط فى مواجهة غموض الحادث الذى يحققه بل انه يروح ضحية له . أما فى قصة (قاتل قديم) فلم يكرر نجيب محفوظ جرائم القتل ، بل ركز على جريمة واحدة ، يفاجأ فيها ضابط الشرطة بضحية جديدة أمامه ، حين كان على وشك

الامساك بمن ظنه القاتل القديم : ثم يقلب نجيب محفوظ زاوية الرؤية فى قصة (الفجر الكاذب) فاذا جريمة القتل لم تقع ، بل هى متوقعة الحدوث ، واذا مطاردة ذلك العدو المجهول لا تجرى على ارض الواقع ، بل تتم فى حلم يقظة أو غيبوبة ، بما يتيح هذا الجو من مجالات بحث مترامية ، متشعبة الأطراف ، تشكل قدرات الشرطة جزءا ضئيلا منها ، يصحبها أمل كاذب بإمكانية الانتصار على الموت ، بينما الحقيقة أن استمرار التمسك بهذا الزهم يقود الى الجنون ..

الاتجاه الثانى : يقدم فيه الموت - وسط الواقع المعاش - من خلال الحلم / الرسالة / النبوة (النذير / التحذير) • والنبوة هنا لها شقان هما : ضرورة تذكر الموت (وتظهر هذه الضرورة على شكل نذير أو وعيد) ، ونسيان امر الموت ، وترك الملك للمالك (ويكون هذا الشق على شكل تحذير أو تنبيه) • تجلى هذا الشكل فى قصة (كلمة غير مفهومة - مجموعة خمارة القط الأسود - عام ١٩٦٩) • ثم أجرى نجيب محفوظ تنويعتين على هذين الشقين ، احدهما على الشق الأول : الرسالة / النذير فى قصة (الرسالة - مجموعة الشيطان يعظ - عام ١٩٧٩) ، والثانية على الشق الثانى : الحلم / التحذير قصة النسيان - مجموعة التنظيم السرى - عام ١٩٨٤) ، ليختتم معالجاته ، عاكسا وجهة النظر ، بوصول اخطار

مباشر من الموت نفسه : قصة (غدا تغرب الشمس -
مجموعة الفجر الكاذب - عام ١٩٨٩) .

في قصة « كلمة غير مفهومة » - ولعل نجيب محفوظ
يقصد « الموت » بفحواها - يحلم المعلم حندس حلما
غريبا ، وذلك حين يرى غريمه السابق حسونة الطرابيشي ،
الذي طمع في الفتونة منذ خمسة عشر عاما ، فيحكي
لزوجته « رأيت كما رأيت آخر ليلة في البخامية ، صريعا
تحت قدمي والدم يغطي فاه وذقنه وأعلى جلاببه ، وردد
أخبر كلماته « سأقتلك يا حندس وأنا في القبر » ، ثم
رأيتني أجالسه في مكان غير محدد المعالم ، وكنا نضحك
عاليا : ضحك طويلا ثم قال « انسى كل شيء ، أنا نسييت ،
وأمس زرت ابني وقلت له لا تفكر إلا في الحياة ، ودع
الموت والأموات للخالق » .

هكذا تذكر المعلم حندس ما قيل يوم دفن حسونة
من أن زوجته رفعت طفلة فوق القبر ، ونذرت أن عاش
الطفل أن يكون مقتل حندس على يديه . . . وحين يحكي
الحلم لأعوانه يضحكون ، لكن الشيخ درديري الأعمى
يخبرهم أنه رأى هذا الابن في مدافن المجاورين في الأعيان
فيتفقون أن يذهبوا في عيد الأضحى ، ويذهبون فعلا ،
فلا يجدون أحدا . وتقصى الشيخ عنه حتى عرف مقتل
أقامته ، فأخبرهم بأقصر طريق إليه من ناحية الخلاء ،
أذ لا يدرى بهم أحد وبينما هم في الممر المظلم سقط بينهم

المعلم حنّيس صائجا بأحد أعوانه « عنارة » قتل . .
بينكم » .

فى هذه القصة ، يقدم الموت من خلال الحلم / النبوة
بشقيها (النذير والتحذير) أما الشق الأول : تذكر
الموت / النذير (عندما استعاد المعلم ذكرى مصرع حسونة
الطرابيشى على يديه ، وهو يتوعده بالقتل . انه الوعيد /
النذير بالموت القادم) والشق الثانى وهو التحذير
أو الفعل الضرورى المقابل لهذه الذكرى أو رد فعلها وهو
التحذير من تتبع خطى هذا القاتل الخفى ، بل يجب أن
ينسى الموت ، ويفكر فى الحياة ، وان يدع الموت والأموات
للخالق .

ان هذا الحلم ليس حلما عاديا ، بل هو رؤية
واستشراف للمستقبل أو تنبؤ به وفى هذه الحالة كان
يجب على المعلم حنّيس أن يأخذ الحلم كاملا بشقيه ، ونشأت
مأساته من أنه سعى وراء أحد شقى الحلم / النذير ، حين
تذكر الموت ، ولم يهتم بتنفيذ الشق الثانى / التحذير من
تتبع خطى القاتل الخفى ، يجب ((نسيان) الأمر ،
فكانت نهايته الفاجعة .

ويلج نجيب محفوظ على أهمية تكامل شقى الحلم
السابق فى وعى البشر ، لأن الاهتمام بأحدهما فقط يعنى
الضياع . ولتأكيد هذا المنحى ، قام بتقديمه فى قصتين ،
بادئا الشق الأول ، وان اتخذ هنا شكل الرسالة / الحلم /

«النذير (قصة الرسالة) ، ومثنيا بالشق الثاني فقط ،
الذى اتخذ شكل الحلم / التحذير (قصة النسيان) .

فى قصة « الرسالة » نجد سألما عبد التواب (الذى
تسمى باسم جديد) ، ودفن ماضيه القديم ، لىبدأ حياة
جديدة فى مكان جديد (حارة غير محددة الموقع) فشارك
فى مقهى ، وتزوج من عظيمة ، وأنجب منها بنين وبنات .
و ذات يوم تلقى رسالة نصها « جنباء الأجل » غفل من
التوقيع ، قادمة من حى السيدة . هكذا رجع اليه الخوف ،
كما كان فى البدء ، لا يغادر البيت الا لضرورة ، وذات يوم
أشار شريكه فى المقهى الى كريم البرجوانى (الوافد الجديد
الى الحارة) بأنه يطلب تأجير الشقة التى ستخلو عنده
لكن سألما رفض متخوفاً ، ثم شاهده فى حلقة ذكر ،
فأيقن أن من الغباء أن يخشاه . ثم كرر حموه توصيته
بطلب الشقة لكريم ، لكن سألما رفض ثانية . . .

أراد سألما أن يلقى نظرة جديدة على الرسالة ،
فلم يجدها بدا بحث عند الكواء ، وسأل ساعيا ، لكنها
تبخرت كالحلم . وبينما كان يغادر بيته لىؤدى صلاة
العيد ، فتح الباب فرأى شبحا عرف فيه كريم البرجوانى ،
فأخرج مسدسه ، لكن كريما ، ركله بسرعة - بدفعة غير
ارادية - فقتله ، أما الرصاصة فقد قتلت صبي الفران .

هنا تكرر تيمة الرسالة / الحلم / النذير ، حيث
تنقسم القصة الى مقطعين رئيسيين يندأ كلاهما بجملة

« فى البدء كان الخوف » • ويعتبر المقطع الأول هو مفتاح
الحل ، الذى يساعدنا أن نلج المقطع الثانى ، لنملا فجواته
بجمل الحل المناسب ، فبذلك تستقيم المعانى ، ويتضح
البنيسان •• كان المفروض لأن سالما يمتلك درجة عالية
من الوعى مستمدة من ماضيه ، ولأنه يعى « أن لكل أجل
كتابا » ، ان (ينسى أمر الرسالة ويدع الموت والأموات
للخالق ، لكنه يقاوم قدره •• فتكون نهايته (فى المصادفة)
عندما يشاهد كريما ، ويكون (سوء حظه) فى ركلة كريم
التي تقضى عليه ، ويكون (القضاء) أن يقتل صبي الفران
برصاصة من مسدسه بدلا من كريم ، (وكأنه بدلا من
الامساك بالقاتل يقدم للموت ضحية جديدة) •

ان سالم عبد التواب هو رمز للانسان ، الذى يبدأ
دورة جديدة من الحياة ، مسلحا بكل خبرة الانسانية
السابقة فى تجربتها مع الحياة والموت ، وبدلا من
الاستسلام للموت (المقدر) ، فانه يقاوم ، فتكون نهايته •

انها دورة الحياة تتكرر ، قد يتغير فيها الأشخاص ،
لكن دورة الموت قائمة ، وتكرر أيضا ، وان قاومها
الانسان !

وفى قصة « النسيان » نتابع مهاجرا (بدون اسم) ،
قائما من المدينة اللانهائية ، ينضم الى القبيلة المهاجرة ،

بعد أن يستقبله شيخها مرحبا ، فوجد مقعده في المعهد ينتظره أيضا (وكان كل شيء في الحياة مرتب ومعد للوافدين الجدد) • وكان عند حسن الظن ، وتوجت الرحلة بالنجاح وألحق بالعمل في مصلحة المساحة • فجأة يظهر (الحلم) ، حين يأتيه شخص ويحذره من (النسيان) فيفسره الشيخ بأنه يجب أن يتزوج • وبعد أن يتزوج وينجب يتكرر الحلم ثانية ، فيفسره الشيخ بأنه يجب أن يؤمن مستقبل الأولاد ، فيكده الرجل وتحسن أحواله ، فينتقل من هذا المكان الى آخر مناسب لمقامه الجديد ، بعد أن « انتشيت بحب الحياة ، وتغافلت عن فوضاها الضارية في كل موضع » ، فأمن بأنه « لاطمأنينة لحى بغير العمل والمال » • وإذا الحلم يعاوده مرة ثالثة ، فتتهون زوجته من أمره قائلة « لا أراك تنسى شيئا » • وبعد ذلك ، وتحت تأثير الحلم ، اندفع يعبر الطريق ، فاطاحت به سيارة كالكرة ، فنقل الى المستشفى على حال لا يرجى معها أمل •

وأكمل الشيخ القصة • بأن التحقيق وشهادة الشهود أثبتت أنه اندفع الى الطريق « كأنما يقصد الانتحار » ، وزارهم صاحب السيارة مواسيا ، متطوعا لمدا يد المساعدة ، فمكث قليلا ثم ذهب ، ليتحرك جننا المصاب ، ويقول للشيخ بصوت هامس « انه الرجل ، هو صاحب الحلم • • » وكانت آخر كلماته •

نشأت مأساة بطل قصة النسيان - الذى يمثل الانسان الهابط الى الحياة الدنيا ، ولعد والمرتب له مكان ومصير خاص فيها - من أنه لا يذكر ان هذه الحياة التى وهبت له ، يحدها الموت من الجانب الآخر ، فجاء الحلم المتكرر (كنذير) ينبهه ويحذره من (نسيان) وجود الموت ، لأننا كبشر يجب أن نتعامل مع جانبى الرؤية (نتذكر الموت ، ونعيش فى ظلاله ، تاركين أمره للخالق) .

نشأت مأساته اذن من (النسيان) ، حين بلغ ذروة عالية فى حياته من حيث العمل والغنى والأسرة ، حتى أن زوجته جسدت له ذروة مأساته ، حين قالت « لا أراك تنسى شيئا » ، وكأنه اله . فكان لابد أن تكون لحظة القمة هذه ، هى ذاتها لحظة السقوط نحو الموت ، لأنه نسى فى ذروة مجده أنه من البشر الفانين .

قصة « غدا تغرب الشمس » :

فيها يتقدم نجيب محفوظ خطوة كبيرة للأمام ، حين يضع بطله مباشرة فى مواجهة الموت القادم ، حين اكتشف عجوز فى الستين من عمره وربما فى كبده ، وهو ذو تجارب مأساوية سابقة فى أسرته (ايهاء بسابق تكراره ، وتأكيده لموت آخرين) ، وهو ما أفصح به الطبيب المعالج ، فحدث العجوز ذاته « خذار من الانهيار » وقال لها أيضا « سلمى بهذا الواقع كأت واقع آخر » . ونصحه صديق أن

(يتناسى) الموضوع (وكانت مأساة البشر في القصص السابقة تنشأ من نسيان الموت ، فإذا الوضع ينعكس ويصبح النسيان هو الملجأ !) .

هكذا استمر العجوز في عمله ، موقرا الاستمرار لأسرته ، ومارس رياضاته المحبوبة باعتدال ، وكلما المت به خاطرة سوداء ، زدد قول طيبة وصديقة « كلنا أمام الموت سواء » . وبذلك مرت عليه لحظات خيل اليه أنه اليوم أسعد مما كان بالأمس ، لأنه « يعمل من أجل الدنيا ولكنه لم يعد أسيرا في قبضتها » ، « هل ضاق أن يعمل لدنياء كأنه يعيش أبدا ، وود أن يتعامل معها كأنه يموت غدا ؟ » وقال لصديقه يوما وهما يتناجيان : المرض لقتنى درسا ، وهو : أن الموت صديق في ثياب عدو . .

هنا انقلاب كامل في المعالجة ، فبدلا من مطاردة رسول الموت (كقاتل مجهول) سواء في الواقع أو في الحلم ، وبدلا من تقديم الموت من خلال الحلم / الرسالة / النبوة ذات الشقين : ضرورة تذكر الموت ثم نسيان أمره وترك الملك للمالك ، هنا يصل أخطار مباشر من الموت نفسه إلى عجوز (مجرب) ، فإذا ما تقبله العجوز وسلم به كأي واقع آخر ، سرعان ما يقوده هذا التقبل (العقلاني) إلى نوع آخر من السعادة لم يحسبها من قبل ، بل يكتشف في النهاية أن الموت صديق في ثياب عدو . .

الاتجاه الثالث : مواجهة رسول الموت فى جو
(حلمى) ، واعتبار الموت هدية أو صفقة أو موعدا أو مهمة
يجب أن تتم • والمعالجة هنا ذات جانبين ، فتارة يواجه
الضحية رسول الموت فى جو حلمى ، وهنا يعتبر الموت
صفقة أو هدية يجب أن تتم (قصة الليلة المباركة مجموعة
رأيت فيما يرى النائم - عام ١٩٨٢) ، أو قد يحاول اعجوز
التهرب من لقاء رسول الموت ، لتنفيذ موعد مهم ، دون
جدوى (قصة الجرس يرن - مجموعة الفجر الكاذب
عام ١٩٨٩) • وتارة أخرى تنقلب زاوية الرؤية ، ليقدّم
رسول الموت (السمسار) مباشرة وهو يؤدى (مهمته) ،
وتستمر رحلته لتعرف معاناته واصدائه فعلته وفق مقاييس
البشر (قصة القتل والضحك - مجموعة التنظيم السرى -
عام ١٩٨٤) •

فى قصة « الليلة المباركة » انتقال للحلم / الرؤية
(النذير) من الضحية الى مراقب خارجى ، هو خميسار
حانة « الزهرة » بكلوت بك ، الذى خرج عن صدمته
التقليدى فى (الليلة المباركة) وقال للعجوز صفوان
(مدير عام سابق ، وعلى المعاش حاليا) « حلمت أمس بأن
هدية ستسبى الى صاحب الحظ السعيد » فشسدا قلب
الرجل ، واستبشر خيرا • هذه الهدية المنتظرة هى الموت ،
وهنا يجسم نجيب محفوظ قبوله ورضاه بهذه المناسبة ،
فيجعلها تحدث فى جو احتفالى فى (الليلة المباركة) ، بعد
أن وقع الموت يوما فى عيد الأضحى أو فى العيد (قصتي

كلمة غير مفهومة والرسالة) احياء بأن الانسان يضحى به
على مذبح الموت ، وأنه قد يقع والانسان في قمة سعادته
في العيد .

هكذا يمضى العجوز الى بيته ، وهو الرابع الى اليمين
(يلاحظ أن الرقم ٤ يرمز في الأحلام الى مفترق الطرق ،
هنا بين الحياة والموت ، وكأن هذا الموقع محطة انتقال
الى « اليمين » ، الذى يرمز أيضا الى الاتجاه الصاعد ،
وكانها رحلة صعود النفس المرتقبة الى بارئها) . ثم يبحث
عن بيته رقم ٤٢ (ويلاحظ تكون الرقم من اتحاد رقمين
هما ٢ ، ٤ . أما الرقم ٢ فيرمز الى الشنائية الموجودة فى
كل ما هو انساني كالإيجابى والسلبى ، النور والظلام ،
الحياة والموت ، وهو يرمز للمبادلة ، أو الرغبة فى مبادلة
الحياة بالموت . واتحاد الرقمين يؤكد توجه الرجل نحو
فترة فاصلة فى مفترق طرق مبادلة حياة بموت) . وحين
يكشف الرجل أنه أخطأ العنوان يعود ليستطلع اسم
الشارع « النزهة » ، (وهنا يتدغم التوجه السابق بأنها
لحظة انتقال ، وكأن الحياة الدنيا نزهة على الطريق الى
الحياة الأخرى) . فيعد البيوت حتى الرابع ، ليقف
مذهولا ، لانه لم يجد بيته ، بل وجد خرابة ، أخبره
الشرطى أنه تقام فيها سرادقات الموتى أحيانا (ها هى
الشواهد تتأكد ، لتمهد لانتقاله الى العالم الآخر) .
وينتهى به الأمر فى قسم الشرطة ، ويرأف به ضابط القسم

لكبر سنه ، ولاعتقاده أنه مخمور ، فيعيده مع الشرطى الى العنوان سالف الذكر ، فشعر الرجل بالحياء حين وجد بيته ، لكنه اندهش لمكوناته الداخلية فتراجع . ثم قرر أن يواجه الأمر بنفسه بدلا من العودة للشرطة والفضيحة ، وحين صفق ، دعتة امرأة للدخول ، فلما سألتها هل هي زوجته ، أجابته باندهاش أن يدخل ، لأن هناك من ينتظره منذ العاشرة ، فيفاجأ فى الداخل برجل غريب ، جلس فى صدر البيت . هذا الرجل هو رسول الموت والشواهد التى دلت على ذلك كثيرة منها أنه « نحيل غامق السمرة ، ذو أنف يذكر بمنقار الببغاء وفى نظره حدة ويرتدى بدلة سوداء » . انها صورة رسول الموت ذى الأنف المعقوف ، الذى يرتدى بدلة سوداء (تمثل الحداد والظلمات) . وحين اندهش العجوز لقول الرجل أنه تأخر عن ميعادهما ، يجيبه (رسول الموت) « هذا ما أتوقعه ، النسيان ! ، صادق أو كاذب الشكوى نفسها تتكرر كل يوم ، لا فائدة ، ولكن هيهات » . . . وبعد حوار عنيف مع العجوز ، يكرر رسول الموت « اتدعى النسيان والبراءة ؟ » . هنا يضرب نجيب محفوظ ضربته ، موفقيا ، لئذ كرنا بمعالجاته السابقة ، مؤكدا آفة البشر فى النسيان ، ولكن هيهات ، فلا مهزب .

ويدعو رسول الموت رجلا قصيرا يحمل دوسيتها ليثا بالأوراق هو المحامى الذى يطلب من العجوز توقيع

الصفقة ، لأنها في صالحه ، عندئذ يتصل الخمار تليفونيا ليدعوه للتوقيع « انها فرصة لا تعوض في العمر الا مرة واحدة » . انها صفقة الموت / الهدية ، في الليلة المباركة ، فانبسطت أساريه ، ومضى خلف رجل بدين ، حاملا حقيبة « الرجل السعيد » ، الى مأواه الجديد ، وحين هرول البدين ثم جرى تبعه العجوز لاهثا حتى مفترق الطرق (وكان الرموز السابقة قد تحققت) ، ليتحدد الاتجاه صوب مدافن الامام ، حيث تخفف من ملاپسه ، وأراد أن يحاور رفيقه فامتنع عليه الحوار ، وخيل اليه - أخيرا - « أنه سيسمع بعد قليل الحوار الدائر بين النجوم » .

في هذه القصة ثوابت ومتغيرات في معالجة نجيب محفوظ الفنية . من الثوابت الحلم / النبوة ، لكن صاحبه تغير ، فبدلا من الضحية ، انتقل الحلم الى مراقب محايد ، صامت غالبا . كمسا تغير أيضا مفهوم الموت ، فبعد أن كان جريمة أو نذير أو أمرا واقعا ، أصبح معادلا للهدية / الصفقة .

من الثوابت أيضا تيمة (النسيان) ، الذي ينتاب البشر الفانين ، لذلك يندمسون لحظة المحاسبة والمطالبة باتمام الصفقة . لكن المتغير هنا ، هو هذا الظهور المجسد الواضح لرسول الموت ، بعد أن كان لا يظهر من قبل اطلاقا ، أو ظهر لوهلة خاطفة في قصة النسيان .

من المتغيرات ، أيضا ، هذا التناول التفصيلي من
(الداخل) لعملية الموت عبر جو حلمي ، بعد أن كان تناوله
في القصص السابقة كلها مجرد لقاء (خارجي) .

من الثوابت أيضا ، أن يتفق بطول هذه القصة
(صفوان) ، مع أبطال بعض القصص السابقة ، الذين
تظهر صفاتهم من أسمائهم ، فهو تارة مرة محسن عبد الباري
(تأكيداً لصفة العبودية للخالق ، وتديلاً على قدرة الله على
الخلق والموت - قصة ضد مجهول) ، ومرة أخرى حندس
(وتعني لغويا الظلمة والليل الشديد الظلمة ، بما يوحي
بأدائه سلفاً - قصة كلمة غير مفهومة) ، ومرة ثالثة
سالم عبد التواب (الذي تاب عن حياته الماضية ، وبدأ
(سالم) صفحة جديدة - قصة الرسالة) ، وأيضاً
صفوان (فهو رمز الصفاء النفسي) ، أما أبطال القصص
الأخرى ، فقد ظلوا دون أسماء ، لينصرف تفسيرهم إلى
الإنسان عامة .

وفي الثوابت ، قد يتفق صفوان مع أبطال القصص
السابقة ، في أن لكل منهم رصيداً مميزاً ، هو أحياناً
إمكانيات الشرطة في البحث والتقصي وتجارب تاريخ
مشرف (قصتي ضد مجهول وقاتل قديم) ، أو ممتلكا
لكل إمكانيات القوة والفتونة ، وحوله رجسال كالجدار
(قصة كلمة غير مفهومة) أو لديه رصيد ضخم من الفكر
والثقافة كعلاء الدين القاهري (قصة قاتل قديم) ،
أو أنه يبدأ حياته مزوداً بتجارب ماضيه (قصة الرسالة) .

ومرة أخرى مزودا بكل امكانيات الغنى والثروة (قصة النسيان) • أما صفوان فقد عاش حياة غريضة وصل في مناصبها الدنيوية الى درجة مدير عام (أعلى المناصب الدنيوية) •

والمتغير هنا ، هو أن كل هؤلاء كانوا يقاومون ، ويحاربون معركتهم بكل ضراوة ، لكنها معركة خاسرة ، لانجاة لهم منها ، محكوم عليهم فيها بالخسران المبين ، أما صفوان فقد اختلف عنهم - وان اتفق مع بطيل قصة (غدا تغرب الشمس) - في أنه كان مقبلا على الموت ، مستسلما عن اقتناع بحتمية اتمام الصفقة / الهدية ، في الليلة المباركة •

أما في قصة « الجرس يرن » : كان الرجل على موعد مع ابنته ، واذا بزائر مفاجئ • يرن الجرس فعجب للطارق على غير مواعده في هذه الساعة من الغروب (ايحاء بقرب غياب الحياة) ، فمضى بخفة نحو العين السحرية ، فرأى وجهه واضحا تحت ضوء السلام ، انقبض صدره وانقباضا ثقيلًا ، لأنه « يعلم أن لقياءه تعنى اختلال المواعيد وانقلاب الموازين » ، فانتظر طويلا بعد أن حدث ابنته تليفونيا ، حتى رآه يغادر العمارة ويتوارى في الشوارع الجانبى ، وحين فتح الباب أخيرا وجده ينتظر في صبر وتصميم • • انه ليس ضيفا عاديا بل هو رسول الموت والشواهد المتناثرة على مدار القصة كثيرة منها : انه طلب منه أن يغير رباط الرقبة ، كما أنه جعل ردوده توحي بذلك

ومنها : « من المتفق عليه أن أحضر في الوقت المناسب دون منعاد » ، « حقا انى أبدوا فظا ولكن الأمر ليس بيندي كما تعلم » ، « حسبتك تتوقعها في أى لحظة » وحين يجيبه الرجل هموم الحياة (تنسى) نيزد / مثلك في الضغوط ولكنى بفضل الله (لا أنسى) فيعلن الرجل « كل شيء يتغير الآن » .

وأخيرا يقول الزائر « أنا أعرف أنك مقتنع بما تفعل ، فيعلق الرجل « مقتنع أو مستسلم به ولكن لا حيلة لي فيه » .

وفي النهاية « لما آنس منه ترددا مديده فحل عقدة رباط رقبته . وأخرج من جيبه رباطا آخر مناسبا ، وفرد ياقة القميص يطوقه به ، ثم راح يعقد برشافة ومهارة ، وثنى الياقة . وألقى عليه نظرة فاحضة وقال بارتياح : غاية في الأناقة .

تأبط ذراعه ، ومضى به ، ثم أغلق الباب . . .

هنا مواجهة بين رجل في معتوك الحياة ، نسي أمر الموت ، فإذا برسوله يزوره على غير انتظام ، ويغير له رباط الرقبة (ورغم أن نجيب محفوظ لم يحدد اللون المناسب ، إلا أن القارئ سرعان ما يفهم أنه الأسود / رمز الخداد والموت ، كما أن الرقبة تحتوى مفاتيح حياة البشر من مداخل الجهاز التنفسي والهضمي وشرابن الحسية أيضا ، وعليها يعقد رسول الموت برشافة ومهارة ، ليضي بزوخه في النهاية ، بعد أن يخلق باب الحياة !) .

يختلف الحال في قصة « القتل والضحك » ، حين
ينقلنا نجيب محفوظ ، ليكسر الحواجز ، لنتعامل عن قرب
مع رسول الموت . وبطبيعة الحال لم يطلق عليه اسما ،
لكنه سمسار يستفيد من التعامل مع كل الأطراف ، من
أجل تحقيق مكسبه . له العديد من المعارف وليس له
أصدقاء . يلح ضحاياها على وعيه منذ بداية القصة « ما أكثر
الراجلين أدهش وأتحر كلما طافت أشباحهم بذاكرتي ،
أسباب متنوعة ، متضاربة ، وأحيانا متناقضة لكنها تفضي
الى نهاية واحدة » ، ويطارده حلم ثابت « خليك بصاحب
ثأر تخلى عن انجاز مهمته » انه حلم من نوع آخر جديد ،
هو الحلم / الأمر / الحافز على ارتكاب مهمة جديدة ،
فينطلق الى بيت دعارة خلوى ، « ناشدا النسيان » (انظر
الى قمة السخرية هنا ، رسول الموت يحاول أيضا أن ينسى
أمر الموت !) . تدير البيت معلمة تتباهى بالأمن والأمان ،
عندئذ أظله « الحلم القديم بجناح يقطر دما ، وبهمسات
داعية للخير والفلاح » (لقد أيقن في تلك اللحظة أن مهمة
تنتظره هنا) . فأشجار الى احدها « بيضساء نحيلة
لا حول لها » ، (هنا نرصد انقلابا كاملا لزاوية التصوير
وها هو رسول الموت يري عجز ضحيته) ، وقال
« الحمراء » ، أي ذات الفستان الأحمر (لون الدم ، رمز
العنف والقتل والمذبحة القادمة) . وحين انفرد بها ، اقترب
منها بكامل ملبسه ، تحت منطوية الحلم / الأمر / الحافز ،
وقتلها . وحين نظير الى المرأة « اجهضت قشعريرة

لاقتحمتهنى بقوة غير حميدة ، وقلت لنفسى معزيا ومشجعاً :
أدريت ما كان على أن أؤديه ، (لقد رأى رسول الموت
شخصه الحقيقى منعكسا فى المرآة بكل بشاعته ، فحاول
أن يواسى نفسه ، متعللاً بأنه كان يؤدى واجبه) . ولم
يعلن عن الجريمة ، لأن العجوز تسترت على فعلته ، حرصاً
على استمرار عملها . وتساءل عن مستقبل الضحية الأخرى ،
ثم أكمل أن « أقطع من ذلك ينسى فى وقت أقصر من ذلك » ،
ووجد متنفساً لما يعانى به ، حين حكى جريمته كفعل خيالى
جامع ، لأنه « فرد أعد للخيال » (السنا نتصوره جميعاً فى
خيالنا بأشكال مختلفة ١٩) ، وكان ذلك فى كافتيريا
أمام بعض الحاضرين ، وبعد فترة أخبره أحد زملائه أن
مخرجاً تليفزيونياً أعجبت به الفكرة وسيعدها لفيلمه القادم ،
فضايقه ذلك ، وأياسه « بصفة قاطعة من النسيان »
(ما هو ثانية ، غى أعقاب فعلته ، يحاول النسيان !) .
ثم جاء المخرج ذات مساء بحثاً عن باعث للجريمة ، ولا بد
أن ينال القاتل جزاءه أيضاً (نفس المنطق البشرى الذى
حرك من قبل ضابطى الشرطة فى بحثهما) فيخبره رسوا
الموت أن « هذا قانون الجرائم الخيالية » ، ولم يقل له
أن القانون الذى يتحرك فى ظلاله ، هو قانون الهى ،
ينخضع لمعطيات أخرى لا يدركها الفكر البشرى ، ثم التقى
صدفة مع مديرة البيت ، التى عرفت به ، أنهت مناقشتها
معه ، داعية عليه « منك لله ! » ، فكاد يضحك ، هتدئ
غمرة احساس بالأمان ، لأنه يعمل فى قملان وفق أوامر

الهيئة . . . وحين يزور المخرج أخيرا يخبره أنه وجد خطتها
مخكمة ، فقد اكتشفت الجثة ، وقبض على المعلمة ، وقرأ
القاتل خبرا في الجرائد فقرر الانتحار ، وطلب منه أن
يضع نفسه مكان القاتل ، فماذا يختار ، فازدرد وشغل
الموت ريقه وقال « أخفيها ألما ! » (هل نضحك ههنا ،
أو نأسى معه ، لأننا معا نعرف أن هذا لن يحدث ، لأنه
مسخر لهذا الأمر ، ولا يملك حرية الاختيار !) .

في هذه القصة ، عكس نجيب محفوظ منظور
الرؤية ، فقدم رسول الموت خلال أداء مهمته ، في لحظة
كان ينشيد فيها (النسيان) وبعد أن يؤديها تظل ثورقه
فترة محاولا نسيانها ، لكنه ملزم أن يستمر وفق مشيئة
عليها ، بينما البشر (المجهودي العلم والمعرفة) ، تظل
المشاهد قاصرة أمام عيونهم ، فيحكمون عليها وفق
منطقهم .

زاوية الرؤية هنا معكوسة تماما ، فيبرز رسول الموت
شاعلا الحيز الأكبر ، بينما الضحية البشرية تشغل حيزا
صغيرا ، هامشيا ، وتظل في مواجهة « لا حول لها » .

فإذا كان الموت قد (تقبله) الإنسان ، بضياء نفسي ،
في (الليلة المباركة) ، يكون منطقيا بعد ذلك أن يقتحم
نجيب محفوظ عرين رسول الموت ذاته ، مسقطا الاستعار عنه
في قصة (الجرس يزن) في خطوة أخيرة للقضاء على الخوف
الكامن فيه ، ولكتشف أنه مجرد رسول / فرد / كتب عليه

الأمر ، وينشد (النسيان) أيضا ، وذلك تمهيدا لأقامة جسور منطقية ، عقلانية ، مع قضية الموت ، لوضعها في إطارها المناسب ، وسط أبعاد فلسفية شاملة ، في محاولة أخيرة لتأكيد القبول والتسليم به .

الاتجاه الرابع يبلور فيه نجيب محفوظ رؤية فلسفية متكاملة لقضية الموت ، تعتمد تقبله أساسا في إطار تناوله من خلال ثلاث زوايا مختلفة ، أو ثلاث رؤى كلية مختلفة فهو يأتي في مكانه الطبيعي مختبئا رحلة الحياة (قصة الميدان والمقهى - مجموعة الفجر الكاذب ١٩٨٩) ، أو في تأرجح الإنسان بين نداء الدنيا واغرائها ونداء الله أو الدين أو الأخلاق في مختلف مراحل الحياة ليستقبل الموت مرحبا (قصة الهمس - مجموعة الفجر الكاذب ١٩٨٩) ، أو في إطار أشمل أرحلة الإنسان عبر حيوات مختلفة (ما قبل الميلاد - الحياة الدنيا - ما بعد الموت) ، لكل منها مذاقها الخاص ، واجبتنا خلالها كبشر أن نتقبل كلا منها بإيمان وسعادة (قصة السيسى - مجموعة التنظيم السرى ١٩٨٤) .

في قصة « الميدان والمقهى » يبينو المقهى كمحطة انتظار ، تكشف للمراقب الجالس ما يجري أمامه على (ميدان) الحياة ، والقصة مقسمة الى أربعة مقاطع تتوازي أزمته مع مراحل حياة البشر : الأول بداية مرحلة ، الشباب ، « الصبح مشرق ، السماء صافية الربيع يزفر

فيفعم الجو حلاوة ، ، وهو يراوح النظر والتذكر مستمتعا بالصحة والأمل وأحلام الشباب ، وحتى تكتمل لوحة الحياة ، فهي لا تخلو مما يكدر الصفاء ، « فهذا رجل ذابل العينين من البكاء والسهر ، يسأل عن مكتب الصحة » (احياء بحالة موت) ، وهذه امرأة طاعنة في السن تتحرى عن أقصر السبل الى سجن مصر (احياء بمأساة حدثت) ، لكن هذه الوقائع لا يحسها الشباب ، فهي « تدوب في حوادث كل يوم ، والشباب يتغلب عليها مطمئنا » الى أن الاكدار عابرة وان الجمال ابدى لا يدعن لمشيئة الزمن ، والثاني يعكس مرحلة أواسط العمر ، « انتصف النهار » فنكتشف أن « الناس يتغيرون ليسوا كما كانوا .. » ، فيعقب المراقب (المتأمل) « هكذا الناس في كل زمان ومكان » .

أما القسم الثالث ، فقد تقدم العمر ، « ما بين الظهيرة والعصر » ، حين يكف البشر عن السمر ، ويحملقون حولهم بأعين ذاهلة فيما يقع ، فاذا الضوضاء ترتفع ويتم كل شيء بسرعة ولهوجة ، وقد انفجر مولد البيع والشراء ، وعندئذ يصبح الضحك سفاهة (لأن العمل ينقضى دون أن نشعر به) ، ليأتى الفصل الرابع أو مرحلة غروب الحياة « ما بين المغيب والعتمة » ، واذا الجميع يتساءلون « ماذا حصل للدنيا ؟ » ، ولكن في الجو شيء ولا شك .. « وقام رجل وتبعه آخرون ، يتسللون واحدا في أثر واحد ، وحين يتساءل رجل « رأسى يدور فبالله حدثني عما حدث ؟ يقول له المراقب بنفاذ صبر « ما حدث قد حدث ، ولكن ماذا

عما لم يحدث بعد ١٩ ، (إيقاظا بالموت القادم مع غروب الحياة) . .

هنا يظهر الموت كنتيجة منطقية لنهاية رحلة حياة البشر ، ورغم أنه موجود منذ بداية الرحلة ، لكن الشباب يستفوانه يتناسى الكدر . .

أما في قصة « الهمس » : هنا توسيع وتعميق لرحلة حياة البشر السابقة ، حين يتم تناولها من خلال تأرجع الإنسان وتوزعه بين اغراء (هي / الدنيا باغراءاتها تبدو كبنت ماكرة تلعب مع آخرين أيضا) وبين همس / وتعاليم (هو / الله رمز الدين والأخلاق والتعاليم السماوية) وهو « قوى ، والمالك الأوحى للبيت وأدوات اللعب وكل شيء وعلمتني التجربة أن الاستهانة به غير محمودة العواقب ، ولم أنس ما سمعت عن غضبه اذا غضب أو عقوبته اذا عاقب » .

في مرحلة الطفولة « تردد همسه بالمحاذير والدعوة الى الاعتدال ازاء بسماتها المغرية » ، « وان بدت اليوم آية في الجمال بسحر الزمن » . وفي مرحلة الشباب : كنت « كما ظفرت مع هي بخلوة أمحي وجوده تماما » ، غير أنها اعتصمت بحد لا تتعداه ، حتى خيل الى أن همسه قد انسرب اليها ، فانفجر غضبي عليه فسخرت منه في كل مكان واعتبرت نفسي ندا له أو أقسوى . ولما تيقنت من موقفي الجديد

خافتنى وهربت منى : • ولعل ذلك بوحيه وتأثيره • وهالتنى
وحدتى وتخبطت فى الفراغ •

انه جبروت الشباب وعنفوانه ، يجعلان الشباب يغتر
بقوته ، حتى يكاد يكفر بكل شئ • فان فعل فهو لا يحصنه
الا الوحدة والضياغ ، لكن رغم كل ذلك يبدو « هو » مهتما
بأمره رغم صمته الظاهر ، فيظفر فى المجتمع وتفتح له الدنيا
ذراعيها ، فيمارس السيادة فى مملكته الصغيرة ، حتى
انزلت قدمه من جديده فى طريق الخطأ ، فاذا « هو » يذكره
ويعيد الأسطوانة القديمة ، فيخالط سلوك الرجل شئ من
الحذر •

ثم تأتى مرحلة خريف العمر ، لتغود اليه الوحدة حارة
معها اثناسال العمر ، فلم يستسلم للأسى بل تقبل قوائين
الأشياء • وتاجى فى وحدته الرضى والسلام ، لتبرز مرحلة
انتظار الموت ، فهو « سيسعد برجوعى اليه مثل سعادتنى
وربما أكثر » ، « سبامضى اليه سأمثل بين يديه باسمما
وأقول « ها أنا رجعت مدفوعا بالشوق وحده ، فاقض بما
انت قاض » •

هنا رحلة أخرى فى تأرجح الانسان بين قطبى الدنيا
والله ، ليسلس قيادة فى النهاية مختارا الى « الموت » مدفوعا
بالشوق الى لقاء الخالق • المالك الأوجد لكل شئ •

أما في قصة السيدس :

(س) شخص ما ، يروي هذه القصة ، ليسهل حالته الى رمز للانسان بشكل عام . انه يحاول - عبثا - تذكر حياته (المفعمة بالوجود) قبل ساعة الميلاد ، والتي كانت تشكل جزءا من مهرجان الكون الغيبي ، وهو يرى أن هذه الحياة تتجلى في أحلامه في صور أفراح وكوابيس ثقيلة سرعان ما تتلاشى في كون (النسيان) . وهو يرى أيضا أن الانسان يكفر في حياته الدنيا بمعاناته المستمرة عن الخطيئة الأولى التي سبق أن ارتكبها في زمن سحيق (ظهرت نفس التيمة في قصتي الرسالة والنسيان) .

هذه الأصداء البعيدة لحياة ما قبل الميلاد ، تؤكد على ثلاثة ملامح هامة لها هي : أنها حياة مفعمة بالوجود ، وانها ضمن كون غيبي ، وانها أيضا قد تستعاد في الأحلام بشكل غامض في الحياة الدنيا ، الموسومة بالنسيان . هذه الأصداء تشكل مدخلا لحياة مرحلة الحمل ، وهي حياة خاصة ، موازية تماما للحياة الدنيا ، حفظتها من الضياع ذاكرة خاصة (غير الذاكرة المرصودة للحياة اليومية) ، وفيها تمضي تطوراتها وأحداثها من تشكّل ونمو للعظام واللحم ، وبروز للمخ والوعي ، عندئذ ظهر الزمن عبثا لا يشتهان به ، فيتساءل المخلوق (محدود التفكير) « حتى متى يستمر ذلك ، وما معنى هذه الحياة ؟ » ، وتقترب الرحلة من نهايتها، يرافقها احساس بالشيخوخة ولن يهون

« الرحيل الى المجهول أهو العدم ؟ أثمة حياة أخرى ؟ ويأبى العقل أن يصدق ذلك » ، « وما أن تلقفته يد الدنيا حتى مسحى الماضى منحوا تاما وكأنه لم يكن » .

هكذا تبدأ حياة ثانية ، هى الحياة الدنيا ، وتكرر الدورة منذ الميلاد (وكأنه رجع الى وطنه المنسى ، وهى نفس بداية قصة « النسيان ») ، ثم مراحل النمو بما يصاحبها من معاناة ، حتى « تلوح السعادة كخيال لا يتحقق أبدا » ، وحين يدفعونه طفلا للمدرسة يتساءل « أى حياة هذه ؟ وهل لو كنت خيرت كنت اخترتها ؟ » (وهو نفس التساؤل الآننى للانسان ، لكل مرحلة جديدة يجتازها ، ثم اذابه بعد ذلك ، حين يستعيد لها فى زمن قادم يعتبرها الفردوس المفقود ، مما يؤكد حكمه النسبى أيضا !) ، وأيضا يكتشف الخيال الذى يلوذ به فى أشد حالات الضيق ، فيرحل به « الى عوالم غريبة ، ويخلق الحياة فى الجماد ، ويبدع الحكايات » .

هكذا تستمر رحلة الحياة الدنيوية ، بكل ما فيها من معاناة ووظيفة وزواج تقليدى ويكون منطقيا هنا أن تختلف معالجة الزمن عن كل القصص السابقة ، فبينما تمسك نجيب محفوظ فى القصص السابقة بوحدة زمنية معينة ، يتمركز زمن السرد فيها مضطربا للأمام تتوالى خلاله الأحداث (قصص ضد مجهول ، كلمة غير مفهومة ، رسالة ، النسيان ، والقتل والضحك) وان تقلصت الفترة الزمنية

فى قصة (قاتل قديم) لتقطعها رجعة طويلة الوراء فى الزمن
الماضى ، لتستأنف بعدها من جديد ، بما يناسب موضوعها .
بينما نجد فى قصة (الليلة المباركة) زمين : أولهما زمن
السرور القصصى الذى يستمر لحظات فى بدايتها يسمع فيها
صلوان حلم الخمار / النبوة ، لينزلق بعدها فى زمن الحلم
بعيدا عن حدود الزمان والمكان ، بما يوائم السحر الخيالى
فى عالم الموت أما هنا فى قصة السيدس فقد طالت
اسمى رجاعات (س) ، وتمددت لتشغل مساحات زمنية بالغة
الطول ، لما قبل الميلاد ، ثم الحياة الدنيا ، تتناثر فيها وقائع
متنوعة ، لتأكيد فكرة الانتقال البشرى من حياة الى حياة ،
وتقريبها الى القارىء .

هكذا عبر (س) الجسر ، الذى عبره قبله ملايين ،
ليكتشف ذات يوم ان السبب قد ولى ، وتكاثرت عليه
مشاكل الأبناء وأعباء الأسرة ، وتصبح غايته بعد ان شاب
شعره ان يبلغ بهم بر (الأمان) . ثم يحال الى المعاش
(تماما كالمدير العام فى الليلة المباركة) فيتتابع أمامه
شريط حياته بكل ما حفل به من متناقضات وعبر . ثم بدأ
شبح الموت يقترب كلما شيع زميلا أو صديقا الى مثواه
الأخير . فقال لامراته « ان خير ما نفوز به فى هذه الحياة
هو الحكمة ، فاذا عرفنا الرضا وسلمنا بأنه لا شىء فى
الحياة يستحق الحزن والأسف فلنسلم امرنا لله فكل
ما جاءنا من عنده » .

هكذا اذن ، يجب أن ينتهى الانسان من رحلة الحياة الدنيا (راضيا مستسلما متقبلا قضاء الله) ، ليبدأ حياة أخرى فى عالم ثان لم يطرق من قبل ، فيبدو « الضوء هادئا لدرجة السحر وأنه بلا نهاية » ، واننى مستسلم بلا اكتراث أو ألم أو ضيق ، وان اهازيح البشر تعزف من حولي ، (وكأنها الليلة المباركة) ، « وانقلت من جسدى الى الحقيقة المطلقة » ، وتجلى (ما قبل الميلاد) و (عبورى بالدنيا) و (المستقر الأخير) منظرا واحدا جامعها متكاملا كالوردة الكاملة لا يخفى لها أريج ولا سر فتملت بالاستنارة والسعادة الحقيقية » .

الاتجاه الخامس : اقتحام العالم الآخر بعد الموت
(قصة : فوق السحاب - مجموعة : الفجر الكاذب
١٩٨٩) .

لم يبق الا حصن أخير ، يشير الخوف من الموت • الا وهو العالم الآخر ، أو عالم ما بعد الموت ، فكان لابد لنجيب محفوظ أن يقتحمه ، ليضىء الطريق اليه ، ويحسم مسألة تقبل الموت بشكل نهائى ، فكانت قصة (فوق السحاب) وفى مفتتحها يلخص نموذج انسانيا لكثير من البشر فى الدنيا حين كتب « أكابد الواقع ، وهو يعاندنى » ، يستبوى فى ذلك يومه وغده • لم أنل عطايا الدهر الا تكوين أسرة وانجاب ذرية ، وفى ذات الوقت عجزت عن اسعادها وعن اسعاد نفسى • • ازاء هذا العجز ، غشيت الكآبة وبادرة

الشبيب قبل الأوان : فلم يجد له متنفسا يروح به عن نفسه
 الا (الحلم) ، حيث ارتفع فيه الى عالم جديد ، وحقيقة
 سامية ، وعدل شامل ، وتطلع باهر الى عالم الغيب فيكون
 منطقتنا بعد ذلك أن يتخوض معركة طويلة بين الواقع
 والخيال ، يفصل بعدها عن الأرض ، ويرتفع ، ويستيقظ
 على عالم آخر « لا أملك اسماء لمفرداته » مكان وليس بمكان
 ضوء وليس بضوء ، ألوان وليس بألوان . . . « لأول وهلة
 خيل الى أنني وحيد في وجود لا متناه . ولكن الوحشة لم
 تثقل على طويلا ، ولم تدب . فهذا الوجود المحيط بي
 يشتمل على حياة غامضة . » وكانت النصيحة في هذا الوجود
 أن اعتمد على نفسك أولا وأخيرا . . . وانهمك في العمل
 بعزيمة لا تعرف اللين أو التردد ، وازداد شوقه الى الغاية
 البعيدة التي راودت أحلامه الأرضية نفسها ، واذا به يقابل
 محبوبته القديمة ولم يتمكن من المضي معا ، فهي بدأت
 بالشعر بينما بدأ هو بالهندسة ، ولا يمكن العمل هناك
 إلا بالطريقة التي تناسب كل فرد ، ثم اذا بابنه أحمد يطلبه
 من الدنيا ، ويخبره أن « الحياة هنا تبدو قاسية لا تعد
 بخير » ، فيجيبه « عليكم أن تغيروها حتى تعد بكل خير »
 وحين يسأله عن الكيفية ، أجابه « السؤال منك والجواب
 عندك ، وكل يحيا قدر همته » ، وحين يسأله عما يخبؤه الغد ،
 أجابه « الغد يعلمه الله ويصنعه الانسان » . ثم رجع الى
 بيته أسفا ، أسرع من البرق ، فاذا بالمرشد يزوره ، وحين
 أعترف بخطئه لم يعر قوله أى اهتمام ، غير انه خلف وراءه

ورده لم ير مثلها من قبل ، فغمرته السعادة ، مخمنا ان
رحلته قد حازت الرضا ..

هكذا اقتحم الفنان نجيب محفوظ حصن العالم الآخر
الغامض ، فاذا به عالم ممتع بكل ما فيه ، يعتمد فيه كل على
نفسه ، ويعمل بالطريقة التي تناسبه ، ناشدا الغاية البعيدة
التي راودت أحلامه الأرضية ، مغمورا بسعادة لم ير لها
مثيلا على الأرض ..

وبذلك سقط المعقل الأخير ، أمام الانسان ، حتى
يتقبل الموت ، ويقبل عليه ، مدفوعا بالشسوق الى لقاء
الخالق ..

التطور الفني / المهري :

اذا أردنا ايجاز رحلة نجيب محفوظ ، عبر اتجاهات
معالجاته القصصية لقضية الموت ، فاننا نلاحظ أن أبطال
قصصه قد خاضوا معارك ضارية ضد الموت ، تارة لا حول
لهم (قصة القتل والضحك) ، وتارة أخرى مسلحين بكل
امكانيات الشرطة في البحث والتقصي (قصة ضد مجهول) ،
أو بالفكر والثقافة عامة (قصة قاتل قديم) ، أو بقوة الفتوة
الباطشة (قصة كلمة غير مفهومة) ، أو بخبرات ماض
متوارثة (قصة الرسالة) ، أو بالغنى والثروة (قصة
النسيان) ، أو بأحلام اليقظة (الفجر الكاذب) ، أو بحياة
عريضة وصل فيها الى مركز المدير العام (قصتي الليلة

المباركة والسيدس) ، لكنهم جميعا فى مواجهة الموت ،
أبوا بخسران مبين .

بدأت تلك القصص أولا باعتبار الموت جريمة خفية ،
متكررة ، لا حل لها (قصتى ضد مجهول والنسيان) أو هو
قاتل مجهول يورث البحث عنه الجنون (قصة الفجر
الكاذب) ، ثم تبلورت المعالجة ، فارتدى الموت ثياب
الحلم / الرؤية ، الذى تنطوى ثناياه على جانبين : أولهما
الوعيد أو النذير بالموت القادم ، والثانى التحذير من تتبع
خطى الفاعل ، بل يجب (نسيان) الأمر ، وترك الموت
والأموات للخالق (قصة كلمة غير مفهومة) ، لذا يجب أن
يتكامل هذان الجانبان فى وعى البشر ، لأن مأساتهم تنشأ
من الاهتمام بأحد الجانبين فقط دون الآخر (قصتى الرسالة
والنسيان) ليتبلور الأمر فى معالجة واقعية بوصول رسالة
مباشرة من الموت تقابل بالقبول (قصة غدا تغرب الشمس) ،
ثم تطور الأمر فى مواجهة رسول الموت ، حين يتم اعتبار
الموت هدية أو صفقة تحدث فى (الليلة المباركة) ، أو
موعدا لا مهرب منه (قضية الجرس يرن) ، أو مهمة يجب
تأديتها ، وفق أوامر الالهة (قصة القتل والضحك) .
لينتهى الأمر بتقبل الموت بإيمان واستسلام ورضا كامل ،
ضمن إطار شامل لرؤى كلية لرحلة الإنسان عبر حيوات
مختلفة (قصص الميدان والمقهى ، الهمس ، والسيدس) ،
وأخيرا يفتح نجم نجيب محفوظ العالم الآخر بعد الموت ، لازالة
آخر المخاوف على طريق تقبله (قصة فوق السحاب) .

هنا لابد أن يثور سؤال : كيف انتظمت هذه القصص ،
رغم اختلاف تواريخ كتابتها ، في مراحل تطورها الخمس ؟

ربما تكمن الأجابة في ارتباط ظروف الكتابة الفنية
بتكوين المؤلف الفسيولوجي ذاته ، وحياله المبدع وحجم
موهبته ، بكل ما يستتار داخله من قضايا ، وما يتأثر به
وجدانه من وقائع خارجية ، فيمتزج كل هذا بمخزون خبراته
التي تشكلت عبر سنوات عمره وبدأت منذ سنوات طفولته
الأولى ، ويتخلط بتكوينه الثقافي المتميز المستمد من التراث
الثقافي المحلي والعالمي ، لتتكون لوحة عريضة لعالمه الفني ،
أو لرؤيته الخاصة للعالم ، حتى إذا ما تعرض لأحد المؤثرات
الخارجية (والتي قد تكون تجربة خاصة أو كلمة أو جملة ،
صورة أو مشهداً ، واقعة أو حادثة) يكون حافزاً لتنشيط
جهازه الإبداعي ، ودفعه إلى العمل ، فمن هذه المواد الخام
الأولية للحياة ، يبرز العمل الفني ، متدفقا من خلال رؤاه
المستقرة ، أو عالمه الخاص ، فإذا كانت التجربة جديدة
عليه ، ليس لها جذور في عالمه الداخلي ، هنا يحتاج الكاتب
إلى فترة اختمار يحتضن فيها هذه الفكرة أو التجربة ، حتى
تنمو وتزدهر ، على صفحة عالمه الداخلي المتميز ، فتولد بعد
ذلك مكتملة التكوين ، ناضجة البناء .

من هنا يتضح أن الفنان الصادق ، يمتلك عالما
داخليا ، فكريا متكاملا ، تضيء أعماله الفنية جوانب مختلفة
فيه ، لذلك يصبح منطقيا أن ما يكتبه الفنان ، يخضع في

تطوره الفكرى للتتابع الزمنى لتواريخ كتابته ، بل تنتظم كل جزئية (قصة أو رواية) في مكانها المجدد (السياق واللاحق) .

فإذا كتب نجيب محفوظ (قصة الفجر الكاذب) ضمن مجموعة أخيرة عام ٨٩ ، فماذا انتزجت ضمن المرحلة الأولى التى اشتملت على قصتين احدهما كتبها عام ٦٣ والأخرى عام ٨٤ ؟ والأجابه تبررها زاوية التناول أو المعالجة الفنية ، فلا بد أن تشتمل معالجة تلك القصة على اضافة جديدة الى هذه المرحلة أو تلك وهو ما وضح من تلك القصة ، نحن عكس فيها نجيب محفوظ منظور الرؤية ، فبدلاً من متابعة الموت / كقاتل قديم على أرضية واقعية ، اذا به يطارد كقاتل محتمل على أرضية حلم يقظة ، وهو نفس ما حدث مع مراحل التطور الأخرى ، وذلك حتى تنسق المعانى فى النهاية ، وتتوالى المراحل ، وتتوحد الرؤى ، فى إطار ذلك العالم الفنى المتكامل ، فكلما ازدادت خبرات الفنان ازداد نضجه الفكرى ، وتكاملت رؤى أعماله الفنية بالتالى .

اذن لماذا فدرت هذه النوعية من القصص خلال سنوات انتاجه الأولى ، بينما بلغت احدى عشر قصة خلال حقبة الثمانينات ؟

لعل الموت ، كقضية خاصة ، بل شديدة الخصوصية ، لم تكن مطروحة ضمن هموم الكاتب فيما قبل ١٩٦٣ . حين ظهرت قصة واحدة ضمن مجموعته الثانية « دنيا الله »

كانت بعنوان « ضد مجهول » ، لأنه لم يكن لها هذا التأثير
الشخصي ، الذي يطرق أبواب الذات الداخلية بالحاح
فيوظف هذا الجانب الغافى ، مفجرا من خلاله ينابيع الابداع
(ومن المؤسف أنه لا تتوافر بيانات كافية عن الحياة
الشخصية لنجيب محفوظ عن هذه الفترة وغيرها ، تفيد في
هذا التحليل) ، فنجيب محفوظ من خلال الصورة العامة
المعروفة عنه ، كان يجهل الأمن والأمان (اللذين طالبا بحث
عنهما أبطال قصصه باستماتة) في فنه وأسرته ووظيفته ،
ولعل دخوله مرحلة خريف العمر ، واقترب سن الخروج
الى المعاش من الوظيفة (التى ظل مخلصا لها حتى الستين
من عمره ، رغم ما بلغه من شهرة أدبية كانت تتيح له
التفرغ) ، ثم بعد ذلك ما أتاحت له فترة التفرغ الاجبارية
بعد الخروج على المعاش من فرصة كبيرة للتأمل ، فيما طرأ
على علاقاته الخاصة من تطورات بالمرض أو العجز أو
الشيخوخة أو الموت المفاجئ أو المتوقع ، وأيضا قدراته
الفائقة على الامساك بالرؤى الكلية لمصائر البشر خلال رحلة
الحياة والموت ..

لعل هذه العوامل ساعدت على ايقاظ هذه القضية ،
ولعل الحاحها (الشخصى) قد ازداد فى حقبة الثمانينات ،
فكان لا بد من طرحها على بساط فنه ، واخضاعها الى تجارب
معمله وفحوصاته الفنية ، لذلك ارتفع عددها الى ست
ضمن مجموعته الأخيرة « الفجر الكاذب » ، (١٩٨٩) ،
وكان ساعة الحسم قد ازفت ، فالفنان فى نهاية الأمر ،

كما الانسان ، يسعى لاستكشاف الحقائق فيما غمض عليه
من ظواهر ، ومن مناقشتها وتفحصها واحتضانها ، تبلور
الحقائق ، وتتكشف الرؤى ، فيكتسب وعيا معرفيا جديدا
يساعده على مواجهة تلك الظواهر ، ويمكنه من استبصار
الواقع بصورة أعمق وأعم .. وهنا يختلف الفنان عن
الانسان العادى ، فى أنه لا يحتفظ بهذا الكشف لنفسه ،
بل ينقله الى الآخرين من خلال انتاجه الفنى ..

الفصل الرابع :

- اكتمال نضج الرؤية الفكرية
- قراءة في رواية « المغامرة المعقدة »
للكاتب السنغالي حميدو خان

قراءة فى رواية « المغامرة المعقدة » :

اكتمال نضج الرؤية الفكرية

رواية « المغامرة المعقدة » للأديب السنغالى حميدو خان ، ترجمة محرم نسيم ، من الروايات القليلة التى غاضت بين أعماق الشعور الروحى للإنسان ، وجاست بين آفاقه الفكرية ، حين صورت صراع البشر - القائم منذ الأزل - بين الروح والمادة وعبرت عن قضية الدين لحظة صدمة مع حضارة الغرب ، واستشف دقائق علاقة تأرجح الفرد بين الجوهر والمظهر ، وفرقت بين نضاله من أجل الله أم من أجل الحرية ، وبين تشبثه بتعاليم الدين وتقاليد السلف ، والانفتاح على حضارة الغرب وأساليبه الوافدة ..

هذه الموضوعات التى تثيرها الرواية • ما تزال مجتمعاتنا العربية تغانى من أضدادها • ومن هنا تستمد هذه

الرواية أهميتها ، إضافة الى ما أشرق بين ثناياها من تيارات عديدة ، وما استضأت به موضوعاتها من أضواء كاشفة ، قدم تنير الطريق أمامنا ، أو تجعلنا - على الأقل - نثريث لنفكر . ولو أصبح هذا أثرها الوحيد الباقي ، اذن لكفاها ، كى نضعها فى مصاف الأعمال الأدبية الجيدة ، التى تثرى وجدان القارئ العربى وتنعش فكره ، وربما تدفعنا الى الاهتمام بترجمة الأعمال الابداعية الأفريقية وغيرها من آداب دول العالم الثالث الى لغتنا العربية . .

ظل دينى :

يسيطر على الرواية منذ بدايتها وحتى نهايتها ظل دينى قوى ، يشف عن رهافة روحية متناهية تصل - أحيانا الى حس صوفى عميق ، وهو يشسكل - أيضا - الخلفية الرئيسية لكل ما يجرى على مسرحها من أحداث ، حتى يكاد يمثل المنابع الأولى والقناعة الأساسية التى ترسخت فى وجدان الكاتب بان الدين هو الملاذ والمرجع . .

وحتى يبرز الكاتب قضيته فى أبهى صورها ، ويكشف التيارات الفاعلة والمؤثرة عليها ، قدم مسرح أحداث روايته فى لحظة تحول أو عند مفترق طرق ، أو فى لحظة صدام بين حياتين أو حضارتين احدهما حياة قبيلة الديالوبيين فى السنغال ، بكل ما يكتنفها من استقرار روحى مستمد من ايمان بالدين الاسلامى متوارث عبر أجيال عديدة ، فى

مواجهة حضارة مستعمر (منتصر) جاء الى افريقيا غازيا ،
 فاستولى على اراضيها البكر ونهب ثرواتها ، وبدأ يؤسس
 دعائم حضارته ، لقد فهم الناس في القارة السوداء أن قوة
 المستعمر الحقيقية لا تكمن في المدافع التي رأوها في الصباح
 الأول ، وإنما فيما يتبع هذه المدافع ، « ذلك ان أولئك الذين
 جاءوا لم يكونوا يعرفون فنون الحرب فقط ، لأنهم اذا كانوا
 يعرفون كيف يعالجون ويشفون بنفس المهارة ، ففي الأماكن
 التي يثرون فيها الفوضى وعدم النظام ، كانوا يضعون نظاما
 جديدا . . . كانوا يهدمون ويبنّون . . . » وبدأت « المدرسة »
 كرمز للحضارة الوافدة ، فمن قبل كان أهالي القبيلة يكتفون
 بإرسال أولادهم الى « المعلم » أو أمثاله من المعلمين ، لتلقينهم
 تعاليم الدين وتلاوة القرآن وهو ما عبر عنه رئيس القبيلة
 الذي يلقبونه (الفارس) بقوله : « الموضوع شائك . . . أننا
 كلنا نرفض المدرسة لنظل كما نحن ولنحفظ لله مكانته في
 قلوبنا ، ولكن الا يزال عندنا ما يكفي من القوة لمقاومة
 المدرسة ، ومن الذاتية ما يجعلنا نحفظ بكياننا ؟ » .

كان خطر الذهاب الى المدرسة ماثلا في الأذهان ، لأن
 « المدرسة التي ندفع أبناءنا اليها سيقول فيهم ما تحببه
 اليوم ، وما نحافظ عليه بعناية . » و « سيكون علينا أن
 نقوم بأشياء لا نحبها ، وليست من عاداتنا ، وهذا الأمر
 يتزايد خطره يوما بعد يوم » ، لأن « للمدرسة الجديدة
 طبيعة المدفع والمغناطيس معا . من المدفع تتخذ ما عليها
 كسلاح للحرب يجعل انتصارها مستديما مستمرا . المدفع

يقهر الأجسام ، والمدرسة تسحر الأرواح ، وتؤثر فيها ،
ففى المكان الذى يحدث فيه المدفع ثغرة الرماد والموت ،
وقبل أن يبرز الانسان من بين الأطلال ، كالعفونة الملحة ،
تثبت المدرسة الجديدة دعائمها • وسوف يكون صباح البعث
صباح بركة ، وذلك لما للمدرسة من قدرة على التهذئة
والسلام •

أذن تعتبر المدرسة هى المدخل الطبيعى الى حضارة
كاملة • تنهض على العلم ، وتنشر منهجها فى مختلف مناحى
الحياة ، بدءا من البيوت التى يعيشون فيها الى المستشفيات
التى يعالجون فيها ، اضافة الى نوعيات الطعام المختارة
وقضاء أوقات الراحة وغيرها من الانماط المعيشية الوافدة
•• لذلك كان الدياليون يقاومون ارسال أولادهم الى
المدرسة لكنهم كانوا يحسون بعدم الرسوخ كل يوم ويتزايد
قلقهم على ديارهم التى أصبحت هشة ، وعلى أجسامهم
العليلة ، كانوا يريدون المزيد من شد الأزر ••

فى خضم هذا المعترك ، صارت بلاد الدياليون تدور
حول نفسها كجواد أصيل تحلق به النيران ، واذا الزوبعة
تعلن عن مجئ الشتاء الكبير ، كما أوضحت أخت رئيس
القبيلة (الملكة الكبيرة) ••

لذلك كان متطقيا أن يعرض الكاتب عددا من التنويعات
أو الأقنعة المعادلة لقضية المواجهة بين الدين والمدرسة ،
فتارة يصبح الاختيار محصورا بين الدين وضحة الدين ،

أو تظهر - تارة أخرى - كمعادل لاقتحام الشكل الخارجى
(الظاهر) فى مواجهة الدين كجوهر (باطن) ..

وفى اتون هذا التحول الذى يحدث فى المجتمع ، نجد
مقولة طالما رددناها فى عالمنا العربى ، خاصة فى أعقاب
الهزائم الكبرى - كهزيمة عام ١٩٦٧ - حين نعزو ما يصيبنا
من خطوب الى عدم تمسكنا بتعاليم ديننا كما يجب ، وهو
ما عبر عنه المعلم ، حين قال « اذا كان الله قد جعلهم
ينتصرون علينا ، فذلك لأننا نحن الغيورين عليه قد اذنبنا
فى حقه - ان المؤمنين بالله قد حكموا العالم حقبة طويلة ،
فهل حكموه طبقا لناموس الله وقوانينه ؟ لا أدري .. »

وتعليل هذا التوارد ، المتطابق ، يرجع فى الأساس
الى وحدة المنظور الدينى للأمور الحياتية فى المنطقتين ، عندئذ
يكون منطقيا أن يرجع أى خسارة تواجهنا الى تقصيرنا فى
أمر ديننا ، فجعلهم الله (ينتصرون علينا) ..

البناء بالتقابل :

اعتمد المؤلف أسلوب البناء بالتقابل لابراز الصراع
فى أقصى مستوياته ، وحقق ذلك على مستويين :

أولا : مستوى الحركة الكلية للشخصيات بين جزأى الرواية :

حين وفر فى الجزء الأول حضورا افرقيا قويا، اجتل
الجبابه الأكبر من صفحاته (مثله المصلم وأسرة رئيس

القبيلة « الفارس » واخته « الملكة الكبيرة » وابنه سامبا دياللو ، وأفراد القبيلة) ، بما يعنى استقرار الدين الاسلامى وتمكنه من نفوسهم عبر أجيال متتالية . . . مقابل حضور باهت لحضارة المستعمر الأجنبى التى تحاول أن تفرض وجودها من خلال عدد من رموزها منها المدرسة (مثلها التاجر الفرنسى بول لاكروا ، والتحقاق ابنه جان وابنته جورجيت بالمدرسة مع الأطفال السود جنبا لجنب) ، بما يعكس بداية محاولة المستعمر للتسليح لهذا الاستقرار الروحى المتوارث وإحلال ثقافته محله . إضافة الى الظهور المتأخر (فى الفصل الثامن) للمجنوب ، الذى اعتبروه شباذا منه عودته من أوربا ، بما يعنى توزيع الأهالى بين الرفض والقبول .

وبطبيعة الحال ، يواكب ذلك حضور قوى للبيئة الافريقية بكل طقوسها وعادات سكانها مقابل حضور باهت (محكى) للبيئة الأوربية . .

أما الجزء الثانى ، فبالإضافة الى استمرار رحلة سامبا دياللو الروحية المعقدة ومتناعبة أبيه (الفارس) له ، وموت المعلم ، وبروز واتساع دور المجنوب ، نجد أن الكاتب قد حقق فى هذا الجزء توازنا مرييا بين حضور قوى لأسيرة بول مارسيال راعى كنيسة ، فرنسى ، وزوجته مدام مارسيال (مارجريت) وابنته لويسين زميلة دراسة سامبا فى الفلسفة وابن خالتها بير الذى يدرس الطب مقابل أسرة بير لوى

القاضي الأفريقي السابق في الجابون ، الذي استقر في باريس وعمل بالمحاماة وزوجته آديل من أميرات الجابون وابنته الكابتن هوبير والد الحفيدة آديل ومارك الذي يعمل مهندسنا .

هنا أسرة أوربية مقابل أسرة أفريقية من الجابون ، لتوسيع رقعة الصراع وعدم قصره على السنغال وحدها ، بل هو بمعنى من المعاني صراع بين أفريقيا السوداء وأوروبا البيضاء .

هنا أيضا حضور قوى للأب الفرنسي راعي الكنيسة مقابل الأب الأفريقي المحامي الحال والقاضي السابق (انظر هنا لانقلاب الأدوار بين العنصر الأفريقي الذي ارتدى مسوح العلم والعنصر الأوربي الذي ارتدى مسوح الدين المسيحي) ، ويجاور هذا الانقلاب في الأدوار ، حضور قوى للأبنة الفرنسية لوسين مقابل حضور باهت للحفيدة آديل . . .

يواكب هذا الجزء حضور قوى للمكان الأوربي مقابل حضور أقل قوة للمكان الأفريقي ، بما يمثله ذلك من احتدام الصراع وضراوته . .

ثانيا : بناء ثنائي للشخصيات :

اعتمد الكاتب في رسمه لشخصيات روايته الرئيسية أسلوب البناء بالتقابل لكل شخصيتين ووزع بينها الأدوار

بحيث تجسده ملامح كل ثنائي أقصى حالات تنافرهما ،
يلعب كل زوج من هذه الشخصيات دورا محددًا ، أو يضيء
زاوية معينة ، لكنهم يتكاملون جميعًا فيما بينهم لتقديم
رؤية بانورامية للقضية من مختلف زواياها المتشعبة . .

وفيما يلي أهم هذه الشائيات . .

★ المعلم والأخت الكبيرة :

للمعلم ظل طاغ في الرواية، فهو يمارس مهمته النبيلة
منذ أربعين عاما من أجل « أن يفتح الله عقول أبناء الانسان » .
« كانت حياته يملؤها نوعان من الشواغل : شواغل الفكر
وشواغل الحقل . كان يكرس لأشغال الحقل أقل وقت ،
إذ كان لا يطلب من الأرض أكثر مما يلزمه لغذائه ، وهو
غذاء بالغ التقشف ، وغذاء أسرته دون أن يدخل تلاميذه في
الحسبان . أما بقية وقته فكان يكرسه للدراسة والتأمل ،
والصلاة ، وتعليم الشبان الذين يعهد بهم اليه ، وكان
يؤدي هذه المهمة بشغف أصبح مشهورا به في جميع بلدان
الديالوبيين ، لذلك اعتبرت القبيلة مثلها الأعلى ، فكانوا
يحبونه وينتظرون مشورته ، ليسيروا على هديها . .

كان المعلم عجوزا ، نحيفا ، هزيلا ، لم يكن يضجك
قط . ان لحظات التحمس الزخمية التي كانت تظهر عليه
هي تلك اللحظات التي كان يقف فيها مثوقرا تماما ، كما
لو كان يرتفع من على سطح الأرض ، كان قوة خفية هي

التي ترفعه ، وكان هذا يحدث عندما يستغرق في تلاملاته الصوفية أو عندما يستمع الى تلاوة كلام الله . . لذلك كان منطقيا مع نفسه عندما ظل صامدا رغم أنه يقتنع بأهمية المدرسة ، كنموذج للمؤمن الراسخ الايمان ، لم يستسلم أبدا وظل ممسكا بالجمر حتى مات .

أما الأخت الكبيرة لرئيس قبيلة الديالوبيين ، فهي في الستين من عمرها . كانت البلاد تخشاهما أكثر مما تخشى أخاها ، ففي حين كان يفضل هو التفاهم ويميل الى الهدوء والسلام ، كانت هي تحسم الأمور عن السلطة والحكم .

انها نموذج مقابل للمعلم ، فهو يعطى الجانب الأكبر من نفسه للدين أما هي فكانت تهب الجانب الأكبر من نفسها لمشاكل شعبها . هو متصوف ، وهي عملية ترى « أن الوقت قد حان لنعلم أبناءنا كيف يعيشون ، اننى أتوقع أنهم سوف يواجهون عالما من الأحياء تتبدد عنه وتحقر فيه قيم الموت » ، لذلك يكون منطقيا عندما يقضى سامباديالوف لذيها أسبوعا ، أن يفتقد الاكتمال الذى وجدته لدى المعلم .

وبينما لم يستطيع المعلم أن يبدى رأيه بالنسبة لذهاب أبناء الديالوبيين الى المدرسة ، نجدها تمضى قدما ، فتخسب القضية التي لم يستطع المعلم حسمها ، بل تمادت - بوعى ودراية - حين دعت أفراد القبيلة « لقد قمت بعمل

لا يرضينا وليس من عاداتنا ، طلبت من النساء أن يحضرن
اليوم هذا اللقاء • أننا معشر الديالوبيين لا نحب هذا ،
ونحن على صواب فى ذلك ، لاننا نعتقد أن واجب المرأة
هو أن تظل فى دارها • ولكن سيكون علينا أن نقوم بأشياء
لا نحبها ، وليست من عاداتنا • وهذا أمر تتزايد خطورته
يوما بعد يوم » •

لقد ظل المعلم حتى آخر يوم فى حياته ملتزما بحدود
دينه وقناعاته الخاصة ، ولم يعلن رأيه الذى ينتظره الجميع
أبدا ، بينما كانت هى تكسر القواعد المتعارف عليها ،
وتقتحم حاجز العادات المتوارثة ، مدفوعة بقدراتها العملية
على الحسم من أجل مستقبل شعبها ، لذلك فهى مع ذهاب
أبناء القبيلة الى المدرسة ، رغم « أن المدرسة التى أرفع
أبناءنا اليها ستقتل فيهم ما نحبه اليوم وما نحافظ عليه
بعناية » ، لأنها ترى حتمية هذا التغيير وضرورته ، حين
أعلنت « يجب أن نذهب اليهم ونتعلم عندهم فن الانتصار ،
دون أن يكون المنتصر على حق » •

★ الفارس والاب بول مارسيال

كان الفارس عميق الايمان بالدين الاسلامى ، يستمد
منه هبنوه الداخلى وسلامه ، فهو يرى « ان الحياة التى تجدها
فى الله ما يبررها ليس فى وسعها أن ترضى بالعفن
والقدارة • انها تجدها ازدهارها الكامل فى شعورها بصغرها

وضعها اذا قورنت بعظمة الله ، وهى قد تنمو وتكبر أثناء الطريق ، ولكن هذا لا يهمها ، ورغم انه قاوم طويلا فكرة المدرسة ، الا انه - أخيرا - وضع ابنه فيها ، لأن الشكل الخارجى الذى أرساه المستعمر كان يغزوهم ببطء ويهدمهم ، رغم أنه يعنى « أن الشكل الخارجى شكل عدوانى . واذا لم ينتصر الانسان عليه » فانه يهدم الانسان ويجعل منه ضحية تراجيدية . ان الجرح الذى نمله لا يشفى ، ولكنه يتقيح الى أن يصبح قرحة لا تندمل . والطفل الذى لا نعلمه يصاب بنكسة ويتدهور . والمجتمع الذى لا نحكمه ينهار ويتهدم . والغرب يجعل العلم يقف فى مواجهة هذا الطوفان القاهر ، انه يقيم العلم حاجزا من الحواجز الواقية ، . . . وحين يخبره ابنه سامبا وهو فى أوروبا انه حائر ، وان من الجائز أن يكون الله قد تخلى عنه ، كتب اليه يدعوهُ الى العودة بعد أن شعر بمدى الخطأ الذى دفعه اليه ، وأوضح له ان من الجائز - أيضا - أن يكون سامبا هو الخائن : فهل يضعه فى فكره ؟ هل يذهب الى المسجد ؟

أما الأب بول مارسيل فهو الشخصية المقابلة للفارس ، حيث يعيش فى باريس . (موطنه الأصلي) ، وهو ليس مسيحيا فقط ، بل هو راعى كنيسة ، تعرف عليه سامبا خلال دراسته فى باريس : وهو أيضا يمتلك فكرة قديمة عن نشر الانجيل فى أفريقية ، دون أى عون آخر من أدوية أو خلافة . كان يريد أن يدين للتبشير فقط ، وكانت توقعاته ان ايمان الأفريقيين بالدين الجديد ، كان سيزيد

من ايمان الاوربيين ، ثم تحل الكنيسة الأفريقية محل
كنيستهم . . وسرعان ما أقنعه رؤساؤه بسداجة فكرته ،
أوهم لم يقتنعوا بالأساس .

انهما نموذجان متقابلان ، نشأ كل منهما في بيئة
تختلف عن الأخرى تمام الاختلاف . . الفارس مكثف بدينه
الاسلامى ، لا يحلم بمزيد ، دفع ابنه الى الاعتراف من
حضارة الغرب وحين اكتشف خطأه طالبه بالعودة ، فهنا
النبيع والحياة والمستقر . . أما الأب بول مارسيل
فطموحاته فى نشر دينه المسيحى والتبشير به تتعدى حدود
وطنه ، وتمتد الى أفريقية ، لكن رؤسائه لم يقتنعوا بأن فى
الحياة الروحية للمسيحية الكفاية للبشر بل لابد أن تكون
مصحوبة بالمتاع الدنيوى ، ومن ناحية أخرى ، لانه نتاج
حضارة الغرب المادية أعطى لابنته لوسين حرية اختيار
طريقها كاملة ، بينما لم يتردد الفارس وهو نتاج حضارة
روحية ، من استمعاء ابنه سامبا حين أحس بخطئه فى دفع
ابنه الى طريق وعر ، بعيد عن الايمان . .

★ الفتاة لوسين والمجنوب :

تعرفت لوسين بسامبا خلال دراستها للفلسفة فى
باريس . كان سامبا معجبا بها ، اذ يراها وهى ابنة راع
للكنيسة قدم تعدت مرحلة الالهام الدينى ، وتجاوزته الى
ما هو عكسه لان ما يعرفه سامبا عن ذكاء لوسين وثقافتها

يكفيانه لاقتناعه بأن هذه المغامرة الروحية لم تكن مغامرة
عادية ، كما أنها لم تتم في الخفاء ، بل إنها على العكس
كانت مغامرة قياسية عاشتها لوسين ، من البداية الى
النهاية ، حين انتمجت في الحزب الشيوعي ، وراحت توزع
منشورات تدعو الى برنامج . كانت تكافح من أجل حرية
البشر . . لذلك كان منطقيا ان ترى أن سامبا - ابن بلاد
الديالوبيين - مرتبطا بهذه البلاد ارتباط الطفل بأمه لم
يزل ، « لكن كلما كانت الأم حنوننا ، عجل الطفل بموعد
إبعادهما عنه » . . فيعلق سامبا على كلماتها بحسب « أعتقد
أني أفضل الله على أمي » . .

أما المجدوب فقله الختفى سنوات في رحلة الى بلاد
البيض ، وعاد يرتدى حلة قديمة من نوع الرديجوت ،
تضفى عليه مظهرا شادا ، مكتسبا ذلاقة اللسان وخفة في
الحركة ، وعبر عما قابله في رحلته ، بأنه رأى أحجارا
ليس لها حدة ، كانت الآلات الحديثة في كل مكان ورغم
ذلك مازال الاضطراب في العالم يتخذاهم . . ولظهره الشاذ
نفر منه الناس باستثناء المعلم ، الذي تفهم معاناته ، ففتح
له صدره فحكى له ما شاهده وما اضطرم به في بلاد
الغرب ، فعاد أكثر تمسكا بدينه ، مرتبطا أشد الارتباط
بالمعلم كشاهده على طريق الدين . .

رحلتان متقابلتان قام بهما فردان من وسطين
متناقضين : لوسين التي نشأت في أسرة تدين بالمسيحية ،

وسط مجتمع حضارى متطور ، يسمح بالاختلاف الفكري الى المدى الأخير ، كما يسمح بحرية الفرد فى اختيار عقيدته ، فبدأت رحلتها من التدين الكامل الى الالحاد بين صفوف الحزب الشيوعى ، مؤمنة بأهمية أن ينال الفقير حقوقه كاملة ، وهى رحلة واضحة ، معلنة أمام الجميع . . أما المجدوب فبدأ رحلته من مجتمع قبلى - مؤمن بفطرته بالله واحد ، يغلب عليه البناء الروحى - الى مجتمع الغرب حيث الحضارة المادية والاهتمام (بالمظهر) تحتل الصدارة ، ويتضاءل الاهتمام بالروح (الجوهر) ، فلم يحتمل برودة الأحجار أو الآلات العملاقة ، وعاد الى موطنه رافضاً ، متشبثاً بدينه بعنف الى جوار المعلم ، وان تمسك ببذلة الرديجوت المتسخة ، كقشرة خارجية لحضارة زائفة اذا ما قورنت بنظامى الزى الوطنى الأبيض ، ليصنع من نفسه نموذجاً مرغياً ، حياً ، لكل من تخول له نفسه المرور بهذه التجربة المريرة ، والا سيكون نصيبه نفس المآل . .

★ سامبا دياللو وآدىل :

سامبا هو بطل الرواية الرئيسى ، يتتبع القارىء فى فضولها الأولى جذور تربيته ونشأته الدينية فى كنف المعلم وتحت منطوة بطشه وجبروته فى تلقينه تلاوة القرآن ، حتى آمن ايماناً مطلقاً بأن « الكلمة التى تأتى من عند الله لا يبد أن تقال كما شاء الله سبحانه أن يصبوغها . ان من يشوهها أو يمسحها يستحق الموت » ، ونال بذلك

اعجاب المعلم وهو يعينه ترتيب الآيات الكريمة ترتيبا كله
حمية وإيمان ، كما كانت عظاته للوطنيين وتخريفهم بالموت
تستدر شفقتهم ، فيحسنون الى مجموعته ، حيث كان
العرف أن يتعيش تلاميذ المعلم ، خلال فترة تعليمهم ، من
صدقات المحسنين ، وكان سامبا منذ طفولته « يريد نبلا
أكثر تكثما وخفاء وأكثر أصالة ، نبلا ليس مكتسبا بحكم
نشأته كابن لرئيس القبيلة بل يحصل عليه بجهد ومشقة ،
نبلا يكون روحيا أكثر مما هو مادي ، حتى أنهى فترة تعليمه ،
وعاد ثانية الى منزل والديه ، وقام بتلاوة القرآن ، حيث كان
من المتبع أن يقوم الطفل العائد من دراسة القرآن ، بتلاوة
الكتاب الكريم ، ليلة بأكملها تكريما لهما وعرفانا بفضلهما ،
ولنتتبع مشاهد تلاوته لنتعرف على مدى تمكن التدين من
روحه : « كان صوته لا يكاد يسمع أول الأمر ثم أصبح
الصوت أكثر قوة ، وارتفع بالتدريج ، وريدا ريذا أحس
أن شعورا يحتاجه لم يحس بمثله قط . . ، وارتفع صوته
ارتفاعا مؤثرا كما لو كان هذا الصوت مرتبطا بنجوم السماء
ونموها ، كان يحس من أعماق السنين أن حبا ينبعث من
كيانه ويفوح عيره عن طريق صوته ، حبا يشعر اليوم أنه
مهذب . . كان يذوب بالتدريج ، في رنين هذا الصوت ،
كائن كان منذ قليل سامبا دياالو ، ودون أن يدري كانت
أشباح تنهض من أعماق لا يعرف كنهها ، فتستولي عليه
كلية وتأخذ مكانه . . وخیل اليه أن صوته أصبح متعلدا الى
ما لا نهاية ومكتوما كصوت النهر في بعض الأمسيات . . »

من هذه الطفولة الدينية انبعث سامبا دياللو ، ليدخل المدرسة التي أقامها الأجانب في وطنه ، ثم يسافر الى باريس ليدرس الفلسفة . . . إنها رحلة ، أو مغامرة شديدة التعقيد لروح تتسم بالرهافة والصفاء ، مر خلالها بالكثير من التحولات ، عبر عن جانب منها بقوله : « يخيّل الى أن الانسان في بلاد الديالوبيين أكثر قربا من الموت مثلا ، إنه يعيش معه في اتصال أكبر . وتتخذ حياته من هذا الاتصال والقرب مزيدا من الأصالة وهناك في بلادى كان بينى وبين الموت تقارب كبير ، قوامه خوفى منه وانتظارى له في الوقت نفسه . بينما الموت هنا أصبح غريبا بالنسبة لى . كل شيء يكافح الموت هنا . كل شيء يدفع بالموت بعيدا عن الأجسام والأرواح . انى انساه . وعندما أبحث عنه بفكرى ، لا أرى الا عاطفة جافة ، واحتمالا مجازيا . »

ثم يعبر عن تطور آخر حدث له نتيجة احتكاكه بحضارة الغرب وفلسفته بقوله « كان العالم من قبل في خاطرى ، كأنه دار والدى : كان كل شيء يكشف لى عن جوهره وغبغبه أدق ما فيه . . . هنا يتبدى العالم ساكنا . لم يعد لى زنين ، انى أشبه بسالة موسيقية ميتة ، يساورنى الاخساس انه لم يعد ثمة شيء يهزنى . »

لقد أحس سامبا بالخطر ، لما طرأ عليه من تحولات ، فاستنجد بأبيه ، مخمنا ان من الجائز أن الله تخلى عنه ، فكتب اليه (الفارس) شاعرا بخطئه - ان دفعه الى موطن

اغراء حضارة الغرب - يسعوه للعودة ، وأنه ربما كانت
الخيانة من طرفه هو ، فهل مازال يذهب الى الجامع ؟ وهل
يصلى ؟

عاد سامبا الى دياره حائرا ، مشتتا بين روحه وعقله ،
روحه مع الاسلام ، حيث نشأته الاولى ، يشده حنين جارف
الى تلك الايام الرائعة التي طالما انتشى فيها ، باحساس
شفاف بأنه جزء من الطبيعة حوله . . لكن عقله - من
ناحية أخرى - كان قد تأثر بحضارة الغرب وفلسفاته . .

وباستبصار هائل للمستقبل ، في لقاء له مع أسرة
بول مارسيل في باريس ، ردا على سؤال « كيف يرى
سامبا مستقبله بعد دراسة الفلسفة ؟ » أجاب « الواقع
ان مصيرنا ، نحن الطلاب السود ، هو مصير سعاة
التلغراف . اننا لا نعرف ، عند خروجنا من منازلنا ما اذا
كنا سنعود اليها فسياله بيير ، وعلام تتوقف هذه العودة ؟

- يحدث أن تقع في الأسر عند نهاية طريقنا ، وقد
هزمتنا مغامرتنا ذاتها . يبدو لنا فجأة أننا ، طوال سيرنا ،
لم نكف عن التحول ، واننا أصبحنا أخيرا ، أناسا مختلفين ،
وأحيانا لا يتم التغيير كاملا وقد يستقر بنا هذا التغيير عند
مرحلة التهجين ويتركنا فيها ، عندئذ للزوي وقد ملأنا
« الخجل . . »

من أجل ذلك كان سامببا معجبا بمغامرة. لوسين
وتعليقها الالهام الدينى الى عكسه ، لأنه لم يكن يتصور أنه
قادر على الاندماج والعيش فى مثل تلك المغامرة . . . وهى
كان خطؤه (الفكرى) ، فالفرق جوهري بينهما ، هى نتاج
حضارة مادية بالاساس تسمح معطياتها الفكرية بالتمتع
بحرية الاعتقاد للفرد وفق قناعاته الخاصة . . . أما هو فانه
مكبيل ، مقيد روحيا منذ طفولته ، بإيمان زرع فيه بقسوة
بالغة ، حتى تغلغل الى أعماق لا وعية ، مع ارتباط كامل
بانماط حضارة قبلية تتمسك بالأرض والأسرة والبيئة . .
وحين انخرط عقليا ، وسط حضارة مختلفة ، واستوعب
فلسفاتها المتنوعة ، فى محاولة لتفهمها نشأ لديه صراع
عنيف بين وجدانه الروحى فى بيئته الفطرية الأولى ، وبين
مكتسباته الفكرية الجديدة ، يجذبه حنين غامض الى ماضيه ،
الى كلمات المعلم بأن الايمان « هو أن نعرف بأن إرادتنا
إنما هى نقطة صغيرة من إرادة الله » . وأنه بالرغم من هذا
التشريع الشامل ، يشعر الانسان بأنه حر . هل السمكة
أقل حرية من الطائر فى السماء لأنها تعيش فى الماء ؟ . .

إن سامببا دياالو نتاج روحى للمعلم الذى كان كل
طموح حياته أن يحاول قبل موته أن يترك الديالوبيين رجلا
يشبه من انتجه الماضى العريق من رجال ، وقد أيقنت
الملكة الكبيرة إن سامببا ولد فى غير عصره ، والا لصار
مرشدا للأولين . .

ان سامبيا نموذج لأقصى حالات التدين ، التى يمكن أن تنتج عن مجتمع أفريقى متدين ، له جذور قبلية ، حتى يجنبه أى تغيرات - ولو طفيفة - نتيجة احتكاكه بحضارة الغرب المادية ، وقد عبر هو عن هذا التأثير فى حواره مع أديل بأنهم فى الغرب « تدخلوا فى الأمر وحاولوا تغييره الى صورة تشبه صورتهم ، وبالتدريج جعلونى أخرج من قلب الأشياء ولا أتعرق فيها . كما عودونى على أن أكون من العالم على مسافات بعيدة ولا أتغلغل فى أعماقه . . » وهذا التأثير مواز ومعادل ، لما يحاوله المستعمر داخل البلدان الأفريقية المحتلة . .

أما أديل فهى من أسرة أفريقية تعيش فى باريس ، وقد ولدت فيها ، معزولة مقطوعة عن موطنها الأم (على عكس سامبيا) ، فهى تعيش حضارة أوربا ، تمتطى ظهرها ، دون أن تتغلغل هذه الحضارة الى أعماقها ، انها تعيش السطح وتفتقد الأعماق ، لذلك يكون منطقيا بعد أن قابلت سامبيا ، أن تكتشف حقيقتها والتى عبرت عنها بقولها « أننى لم أذهب أبدا الى أفريقيا ، وأود من كل قلبى أن أذهب اليها ، ويخيل الى أنى سأتعلم فيها وباقى سرعة ، كيف « أفهم » الأشياء مثلك . ولاشك أن الأشياء ستكون أكثر صدقا ، اذا رأيناها بهذه الطريقة . . »

انهما رحلتان متقابلتان هنا أيضا . . احدهما كانت لأديل حفيضة الأفريقى ، المولودة وسط حضارة تجدد فيها

اغترابها الكامل وترفضها ، لأنها امتطت سطوحها وتفتقد جوهرها حتى قابلت بناميا فاكثفت أن طريقها الوحيد هو العودة إلى المنابع الأولى ، إلى قلب أفريقيا ثانية ، فطلبت منه أن يعلمها كيف تدخل إلى قلب العالم . . أما رحلته هو فكانت على العكس ، من الإيمان الكامل ، من قلب العالم ، حيث المنابع الأولى في أفريقيا ، إلى حضارة أوروبا المادية ، فأحاطت به الظلمات ولم يتوهج في قلب الكائنات والأشياء ، وحين عاد فعلا إلى موطنه ، كان قد فقد الطريق ، وقد فطن المجذوب إلى تغيره - وإن أصر على دعوته بالمعلم الجديد - حين دعاه إلى الصلاة مرتين ، فلم يستجب له . فكان منطقيا أن يستل المجذوب (الذي سبق أن اختار العودة إلى رحاب الإيمان في بلده) سلاحه ، وإن يقتله باسم مجد الله ، فكيف للمعلم أن يجهل الطريق الصحيح إلى الله ؟!

إنها دعوة حارة ، صادقة ، إلى العودة إلى (الداخل) ، إلى منابع الروحانية الأولى ، لنغترف منها ما يعيننا على الحياة ، لأننا إذا توجهنا إلى (الخارج) ، إلى حضارة مخالفة لثرائنا ، كان مآلنا الضياع وفقدان الطريق . .

الجزء الثاني

مخاطر الطريق

الفصل الأول :

- تدخلات الكاتب قبل اكتمال فترة النضج
- قراءة في رواية « وسمية تخرج من البحر »
« للكاتبة الكويتية ليلى العثمان »

قراءة فى رواية « وسمية تخرج من البحر »

تدخلات الكاتب قبل اكتمال فترة النضج

« وسمية تخرج من البحر » هى الرواية الثانية للكاتبة الكويتية ليلي العثمان صدر لها من قبل رواية أخرى هى « المرأة والقطعة » وخمس مجموعات قصصية .

تبرز أجواء الكويت القديمة - فى بعض أجزاء هذه الرواية - نضرة ، متفتحة زاهية الألوان ، تفيض عذوبة ، وتتفجر بهاءا ، من خلال قصة حب بسيطة بين فتى فى السابعة عشرة وفتاة فى الرابعة عشرة ، تحاصرهما تقاليد مجتمع قاس لا يرحم ، فتقودهما الى مأساة دامية .

كيف كان ذلك ؟ وما هى أواصر ارتباطها بأعمال الكاتبة السابقة ؟ وما هى القضية التى يثيرها البناء الفنى لهذه الرواية ؟

قصة حب :

يمكن أن تتمحور الرواية - بعد تنقيتها من الكثير مما علق بها من شوائب ، وهو ما سيوضح فيما بعد - حول قصة حب رقيقة بدأت منذ الطفولة بين « عبد الله » ابن من يوم الدلالة ، و « وسمية » ابنة أحد كبار التجار ، الذي يصور ويجول في بلدان الله ويأتى بالغنائم ، بين أجواء الكويت القديمة ، حين كانا يلهران سوزيا في مريح الحوش ، الذى « تتوسطه بركة ماء يتبدل دلوها .. كم سقط الدلو وكم تراكضت وسمية لاقتلاعه من منفاه بالملصص .. وحين يفلح أحدهما ينتصر على الآخر ويغظه » ، ويتشاركان ألعابا أخرى كثيرة ، ويتبادلان الاعتراف بالحب ، حتى يتهمه أخوها (فهد) ذات مرة وهما يلعبان لعبة (اللبيدة) ، بأنهما يلعبان عروسة « ومعرس » ، ورغم ان أمها دافعت عن عبد الله ، فقد مضى هو ليحلم بأن يصير « معرسا » وتصير وسمية العروس ، فتفاجئة أمه (المرأة الواقعية ، التى تشقى من أجل أن تعوله وتعول نفسها بعد موت أبيه وهو صغير) اتنبهه الى أن هناك فروقا بينهما ، وانها فعلا عمه من عماته ، لان « هذه سنة الحياة خلقها الله .. عم ، وخدام .. غنى وفقير .. حاكم ومحكوم .. الدنيا مختلفة » وحين يعترض بأن وسمية تحبه وتعطف عليه ، تحذره ثانية « أعرف يا وليدى - وتحضن رأسى - ولكن هؤلاء رغم طيبتهم لا يحبون أن يتناول أولاد الفقراء على أولادهم » ، وتنتهى الى ان « الغنى للغنية .. والفقير للمفقيرة .. هذا حال

الدنيا ، فيعلق عبده الله « وأنا فقير وأحبك يا وسمية » ، وهو حب ميثوس من منه تماما كما حلت لعاشق آخر فقير يقف الفقر حاجزا رهيبا في طريق زواجه من محبوبته (قصة الموت فى لحظة البدء / مجموعة قصص الرحيل ١٩٧٩) • ويوضح عبده الله موقفه قائلا « ومنذ ذلك اليوم أردت أن أعيش اللحظة التى أرى فيها وسمية ، نلعب ببساطة معا • نتحدث • نتبادل الأشياء الصغيرة ، وأنا أذهب الى البحر وهى تنتظرنى عند باب بيتهم • أعود بعد سباحة يوم كامل • أحمل رمل ورائحتى وما حملته لها من قواقع وزنابق وأسمك صغيرة • تطل بوجهها الجميل ثم تنفلت من الباب • طفلة تلتصق بى • تتنفس رائحتى ، •

هكذا كانا خير حبيين ، لكنهما كبدا ، فكبرت القيود معهما ، فحرموا عليه دخول بيت وسمية ، وصار مكانه عتبة الباب ، وحرم عليه أخوها الكبير المجدى ثانية ، لانه صار رجلا • أما هى فكانت لا تخرج الا بصحبة أمها ، تغلف جسدها الباسق بعباءة حريرية سوداء ، وتخفى عينيها الجميلتين تحت البوشيه (التور) •

فى ظل مناخ خائف كهذا ، يقتنص الفتى اليافع عبده الله فرصة تعب مفاجئ لأمه ليوصل بقشه باحتياجات أم وسمية • وحين يتساح له أن يقابل محبوبته وسمية ، يعاوده حلم الطفولة القديم ، أن يلتقيا ليستعيدا معا ذكريات الطفولة ثانية ، وبغده الحاح توافق (نلاحظ أن علاقة شبيهة

بين فتى فى السادسة عشرة وفتاة ، سبق أن عالجتها نيل
العثمان بشكل ساخر فى قصة لها بعنوان « القلب ورائحة
الخبز المحروق / مجموعة امرأة فى اناء : ١٩٧٦ » ، حين
كان يعيش الفتى مع أم تحاول أن تستحوذ عليه بعد موت
أبيه لكنه كان يهرب ليلا الى محبوبته الصغيرة (سارة) .
ويصاحبها خلال رحلتها اليومية لشراء خبز محروق
بالسمسم فى طريق العودة الى بيتها ، حتى يلح عليها يوما
ويدعوها أن يجتمعا معا فى بيته ، لان أمه ستحضر فرجا
فى حى آخر ، حتى توافق فى النهاية « أيضا » بعد تردد ،
وينتهى الأمر بأن تضبطهما أمه وتضربها بالسعف (.)

وتمضى الأيام دون أى إشارة ، فيختلق عبد الله
فرصة أخرى ليستحثها على التعجيل باللقاء فتوافق لسفر
أبيها وأخيها ، ويتقابلان فعلا فى ذات اليوم ليلا بعد نوم
أمها ويتوجهان الى البحر ، ويستعيدان بعضا من ألق الطفولة
المولية ، لكن رجال الشرطة يظهرون فجأة على الشاطئ ،
فيظهر شبح الفضيحة أمامهما حين لا يجدان مكانا تختبئ
فيه ، فتقترح وسمية أن تختفى فى البحر الى أن يمضى رجال
الشرطة وهى لا تعرف السباحة (!!) ، ولم تكن تدري أن
البحر غدار ، فحين يناديها عبد الله بعد رحيل رجال
الشرطة ، لا ترد ، حتى يعثر عليها غريقة ، فيعود مذنباً الى
بيته ، ويعترف بالحقيقة لأمه ، التى تؤنبه بقولها أن « الذى
يحب يجب أن يحافظ على سمعة من يحب ؟ » وتتناول منه
عباءة وسمية ، وبعد صلاة الفجر تنطلق الى بيت أم وسمية ،

وتأمره أن يأتي في الصباح الى بيت وسمية ، وهناك يجد
حشدا من البشر ، ويسمع ايجازا لما حدث « أخذوا وسمية
الى البحر . أمها وأم عبد الله ، لتغسلا شعرها وتغسلا
الثياب قبل أن تطلع الشمس ، لكن البحر سيحبها » .

هكذا أنقذت أم عبد الله الدلالة سمعة وسمية ،
وحافظت على اسمها في مجتمع يقدس الشرف . وهذا الحل
سبق أن استخدمته ليلي العثمان في قصة (آخر الليل /
مجموعة الرحيل : ١٩٧٩) ، حين كانت نجاة بطلة القصة
« وسمية » أيضا من فضيحة حملها على يد أم فاضل
الدلالة ، حين كانت « وسمية » تنتظر لحظة رهيبة . انه
قلرها . اليوم يتحدد مصيرها « . أما معالجة أم عبد الله
لمشكلة غرق وسمية ، فنجد جذورها في قصة (الطاسة /
مجموعة الحب له صور : ١٩٨٢) ، التي تحكى رحلة جدة
وأم وبناتها الى البحر ، لتحنية شعر بناتها ، ولشدة
حرصها على طاسة الحناء الذهبية حملتها معها خلال
رحلتها ، واذا بمياها تسحب الطاسة مع الموج الى البحر ،
لتضييع في مياها ، والأم تصرخ حزنا لفقدائها . وفي الرواية
قامت أم عبد الله بتبرئة سمعة وسمية بإبتكار موقف
شبيه ، حين استفادت من عملية تحنية وغسيل شعر البنات
بموج البحر ، وبدلا من أن يسحب الموج الطاسة ، اذا به
— هذه المرة — يسحب وسمية ويغيبها بين طياته .

قضية نضج العمل الفنى :

رافد أساسى تدخل كل إنتاج ليلي العثمان - بلدا من مجموعتها القصصية الأولى « امرأة فى اناء » (١٩٧٦) ، مورا بروايتها الأولى « المرأة والقطعة » (١٩٨١) ، وانتهاء بمجموعتها القصصية الخامسة « لا يصلح للحب » (١٩٨٧) - هو هذا الحب العميق والحنين الجارف للكويت القديمة ، حين تستعيد هذا الواقع المندثر ليعود حيا ، متألقا متدفقا . وهى تقول عن ذلك « البيئة الكويتية القديمة تعيش فى وجدانى ، وملتصقة به ، وأحب كل ما هناك ، خاصة ارتباط الانسان بالبحر قديما وعلاقته به . فأى نسمة من نسمات الماضى أسجلها بصدق واحساس » . ثم تستطرد موضحة « وهذا طبعى ، فأنا عندما أكتب عن بيئتي القديمة ، عن تجربتي الخاصة ، يكون الأمر مختلفا عنه عندما (أقمص) شخصية امرأة تكتب عن المرأة ، فأنا أخرج عن الذات بشكل كبير » (من حوار مع الكاتبة بجريدة الشرق الأوسط ١٩٨٨/١/٥) .

نحن هنا أزاء قضية ارتباط الكاتب / المبدع بواقعه المعاش ، بعالمه المتميز ، لقد عاشت ليلي العثمان واقع الكويت القديمة ، بأحيائه السكنية الفسيحة ، وبحضره الواسع بأحيائه الفقيرة وبيوت أغنيائه . بتقاليده وطقوسه . بافراحه واتراحه - بحكاياته وأحداثه ومصائر بشره - فانفعلت وتأثرت ، وعانت كثيرا تحملت ألما كبيرة ،

شكلت أعماقها وساعدت على نضجها ، وتحديد معالم شخصيتها ..

انه عالمها الخاص ، معينها الذي لا ينضب ، حينها الذي لا ينقضى . انه بمعنى آخر تجربتها الخاصة ، مختزلة ، مختصرة ، حية داخلها : تتركه الى مخزونها كل فترة لتستعيد بعضا من ألق ذلك الواقع المندثر ، تستبصر من خلاله حركة الدنيا ، وتستمد منه تفهما ، لما استعصى عليها من معاني الحياة ، فيتدفق حيا من خلال الكلمات ، ويظهر صدى فيما تكتب ، وهو ما عبرت عنه بقولها « فكل هذه الأشياء تجدها تتجسد في قصصى فهذا واقع عشتة ، فهو يظهر ، حتى لو لم أقصده » (من نفس الحوار السابق) .

ان اعتماد الكاتب المبدع بدرجة رئيسية خلال رحلته بحثه الذاتية لاستكشاف الواقع المحيط به ، على بوثقة خبراته الحياتية المكتسبة والمتوارثة ، والتي انصهر داخلها ما مر به من تجارب ، اختمرت فيها وتفاعلت ، يضمن له صدق الرؤيا ، ودقة التعبير وأصالة الناتج الأدبي ، والأمر فى نهاية الأمر رهن بقدرات الكاتب / المبدع الفنية الطبيعية والمكتسبة ، ونفاذ بصيرته ..

لذا يكون منطقيا أن نجد بعضنا من أجمل قصص الكاتبة ، بل من أبدع القصص القصيرة بوجه عام مستمدا من تلك البوثقة . وأذكر للمثال قصتين : الأولى قصة « الطاسة / مجموعة الحب له صور (١٩٨٢) » وتحكى عن

رحلة أم وبناتها تصاحبهن الجدة ، الى البحر خلال غياب
الأب ، لتحنية شعور البنات وغسله بمياه البحر ، والأم
لحرصها الشديد على طاسة الحناء الذهبية ، (التى تمثل
مهرها ورأس مالها إذا ما فقدت الزوج) تتحرك من تحتها
مع الموج ، لتغيبها مياه البحر والأم تصرخ وتضرب صدرها
حزنا لفقد الطاسة .

« لغة هذه القصة بسيطة ، سلسلة ، تنساب مع
تيارها بركة موج البحر واندفاعاته المتتالية المخادعة . وفيها
الألق الأسرى والعجوز الشعبى مصورا بصدق . وفيها
- أيضا - رسم رائق للشخصيات : الجدة بحنانها وحدها
على البنات وذكرياتها وحكاياتها ، الأم التى تتمسك بالطاسة ،
بديلا لغياب الزوج وكأنها مصباح علاء الدين السحري ،
وفيهامرح البنات وانطلاقهن . وفيها زخم المكان والعادات ،
وجو الرحلة الانسانية الاليفة الى البحر ، حيث تنتزع
أمواجه الطاسة / الحلم وتغيبها فى مياهه ، وكأنها يده
القدر تحاول أن تفيق الانسان من حلمه الأزلى بأن السعادة
ليست فى الذهب ، وإنما هى موجودة بيننا دون أن نحس
بها ، فى البنات وحيويتهم ومرحهم ، وفى ألفة التجمع
الأسرى ، وهى الحقيقة التى تفهمها الجدة جيدا ، لكنها
غشائية تماما عن الأم ، (عن مجلة آفاق عربية أيلول
١٩٨٨ - من دراسة لى عن مجموعة قصص « الحب له
صور ») .

أما القصة الثانية فهي « ويبقى الصوت حيا/مجموعة
لا يصلح للحب (١٩٧٨) » :

فهي قصة مأساوية ، تمتزج فيها الحكاية بالموال
الشعبي ، وفيها توازن رائع بين رحلتين : صوت الأم الثكلي ،
الحزين ، تتدفق فيه الكلمات شجية ، أسيانة ، تتفجر
حزنا ، والصوت الآخر لرحلة البشر خلال ثلاثة أيام ، في
اليوم الأول ترصد حركة البشر في الحي القديم بكلمات
بسيطة ، عفوية ، متدفقة ، ترسم أدق التفاصيل ، ثم
محاولة السيدات - كالأبهن - استكناة حقيقية الصوت
النائح ، لتكشف الحقيقة يوم السبت بالصدفة ، بواسطة
طفل وأخته خلال رحلة ذهابهما الى مدرستهما متأخرين
(وكأنها رحلة الانسيان في محاولته لاكتساب الوعي
بدنياء) ، فيسلكان طريقا مختصرا يمر (بالحوطة) ، وحين
يكاد الطفل يكتشف كنزا من ذهب أو فلوس (أوليس هذا
حلم البشر منذ الأزل بكنز الذهب الموهوم !؟) ، اذا به
يفاجأ ببحثة طفل ميت (أو ليست هي الدنيا تفاجئنا دائما
بما لا نشتهي !؟) ، فينتشر الخبر في الحي بأكمله « ولم
يكن مقدرا أن تنام هذه الحكاية كما نامت قبلها حكايات » ،
فمع فجر اليوم الثالث أعلنت الأم عن نفسها ، « تجذرت
في الأرض . . تسكب عصارة الروح الجريحة » تنبع آهاتها
كما تنبع نافورة دم من أرض داستها أقدام دخيلة بخسة . .
وصوتها يعلو . . وينخفض مبللا بالأسى . . مزوجا بنغمات
كأنها حلة السيف يذبح سامعيه . .

(أصرخ وجهر في الحشا ..

هذا ثرى وليدى ..

هذا .. ثرى وليدى ..

هكذا انتحرت المرأة على قبر وليدها الذى « قتلوه »
وسط تحول البشر ، الذى اكسبتهم تجربة الموت وعيا ،
فتعاطفوا مع مصابىها الأليم ..

وهذا هو سر الفن الجيد ، له صوته الخاص ، المتميز ،
الذى يهز وجدان القراء ، بتفرد بنائه ، واكتمال معانيه ،
واتساع رؤيته ، التى تبلور لنا قوانين الحياة ، فى ومضة
استبصار هائلة ..

وهذا هو سر العمل الفنى ، الناضج ، المكتمل ..

وللأسف الشديد لم يحدث هذا مع رواية « وسمية
تخرج من البحر » ..

لم تهرث ليلي العثمان .. لم تنتظر الرواية حتى
تختمر ، وتنضج ، فتنبعث مصفاة من شهد الماضى
المستعاد ، لم تسمح لها بالنمو الطبيعى فى مناخ الكويت
القديمة ، بحيث تبرز قواه الفاعلة والمتصارعة والمؤثرة كل
غنى وتنوع الحياة فيه .. بل اجهضت القصة الأصلية
بتدخلها الواعى قبل اكتمال نموها ونضجها ، فكان الناتج
بناء مشوها ، فالبناء الفنى الكامل للعمل الأدبى لا ينتج
الا من فترة احتضان كامل ..

أما لماذا يرتكب الكاتب / المبدع هذا الفعل ؟

قد يرجع ذلك الى رغبته فى زيادة كم انتاجه ،
والا تتوقف شهرته عند حدود كتابة القصة القصيرة
فقط ! • أو لعله قصور فى قدراته الفنية ، جعله لا ينتبه
الى مخاطرة ما يفعل ! أو لعلها قضية تורך فكر الكاتب فى
جانب من مناحي واقعه ، حاول أن يجد حلا لها فى الكتابة !
أو هى رغبة الكاتب فى التعبير عن بعض مظاهر التحول
التي من بها مجتمعه ، قبل أن يمنحها دفء الاحتضان
الكافى ..

والمهم الآن ، ماذا ترتب على تدخل الكاتبة (الواعى)
فى صياغة رواية « وسمية تخرج من البحر » ، قبل أن
يكتمل نضجها الفنى ؟

لقد ترتب على ذلك عدد من النتائج الخطيرة ، هى :

أولا : التفاسوت الكبير فى لغة القص (اداة تعبير
الكاتب / المبدع الرئيسية) • فبينما دانت لها اللغة فى
الأجزاء المستعادة من ماضى الكويت ، فجاءت مفرداتها نقية ،
عذبة ، متدفقة ، تعيد احياء ذلك الواقع البعيد ، ولذلك
يعتبر الفصل الثانى الذى تعرض فيه طفولة عبد الله
ووسمية وهما يلعبان ويلهوان ، لا يحملان للدنيا هما ،
من أجمل أجزاء الرواية • بينما نجد اللغة فى كثير من
الأجزاء الأخرى انشائية ، سقيمة عامة ، لا لون لها ، وانظر

الى هذين المثالين: « ارتدى الليل دثاره الأسود، كانت الليلة
وديعه صافية • نامت كل العيون • صمت الشوارع •
تعبت عيون النجوم سهرانة تحرس مليكها القمر ، وتهللى
الى الأرض نورها الشفاف • » (ص ٧٣) •

انظر أيضا « هل ستذكر وسمية طريق البحر الذى
حرمت منه بعد أن أزهى تفاحها واينعت ثماره ؟ » (ص ٥٦) •

ثانيا : نتج عن تدخل الكاتبة ، أن ولدت الرواية فى
طورها الجنينى (على شكل علاقة مجردة بين عبد الله
وسمية) قبل أن تكتمل ، وتكتسى بملامح وأبعاد ذلك
الماضى فتلب فيها الحياة ، فاضطرت الكاتبة أن تكسوها
بمواد دخيلة ، حين جعلت عبد الله يعيش فى زمن (ما بعد
النفط) ، ويتزوج من فتاة أخرى - بعد موت محبوبته -
ارضاءا لأمه ، وجعلت منها نقيضا لوسمية ، فهى لا تحب
البحر ولا تقبل أمتهانه صيد السمك • وبذلك تفهقرت
علاقة الحب (التى هى الأصل والجوهر) لتتحول الى جزء
من ماضٍ منهدثر •

ثالثا : نتج عن تدخل الكاتبة أيضا ، أن جاء رسم
الشخصيات باهتيا ، باستثناء شخصية مريوم الدلالة
(ربما لسابق معاشية مثيلاتها فى الماضى البعيد ، ولخبرتها
المكتسبة من رسمها فى أكثر من قصة قصيرة) ، فجاءت
شخصية واقعية نابضة مكافحة فى معترك واقع لا يرحم
لكنها تعى دائما حدود حركتها ، قانعة بحالتها لا تحلم

ولا تتوقع المستحيل ، وهى عملية بحكم خبراتها الحياتية المكتسبة ، مؤمنة بالتقاليد والقيم ، تحترمها وتجلها .

أما عبد الله ، فقد جاء رسمه مسطحا ، وحيد الزاوية ، ربما يرجع ذلك الى عزله ورسمه بعيدا عن واقعه ، فأين هم رفاق صباه ؟ ولماذا لم يستمر فى التعليم ؟ ولماذا لم تشد أمه من أزرها فى هذا المجال ، وهى السيدة الواقعية ، الواعية ؟ .. لذا بدا كشخصية رومانسية ، لا تحيا الا من أجل حلم الحب !

وكذلك بدت « وسمية » خالصة ، ساذجة ، (لم توضح الكاتبة حظها من التعليم أو علاقاتها من الزميلات والصديقات) ، وأخيرا كيف تقبل فتاة فى مجتمع كله قيود أن تقابل فتاها فى وقت متأخر من الليل ، على شاطئ مهجور ، منفردين ؟! (حتى ليبسوا الاقتراح الذى قبلت به بطلة قصة « القلب ورائحة الخبز المحروق / مجموعة امرأة فى اناء » بالذهاب الى بيت حبيبها لغياب أمه بالخارج ، أكثر منطقية واقناعا ، وسط واقع خائق) .

أما بقية الشخصيات فجاءت مجرد ظلال باهتة مثل التاجر أبو وسمية ، وأخوها فهد ، حتى أن القارئ ليتساءل أين كان فهد خلال طفولة أخته ومشاركتها اللعب مع عبد الله ؟ (وهى على أى حال لم توضح عمره أو كيفية تربيته) .

رابعاً : كان منطقياً أيضاً ، أن يترهل البناء ويمتد من الفصل السادس حتى الحادى عشر ، حين ينتحر هو أيضاً ويلحق بها (انظر كم هو فكر انطوائى ، سلبى ، فاذا كانت زوجته تضايقه .. ألم يكن الاجدى أن يطلقها فيبتعد عن منغصاتها ، أم ينتحر ؟)

خامساً : حدث تناقض بالنسبة لعمل عبد الله ، فقد توصل - وهو بعد فتى يافع ، وخلال حياة وسمية - بعد حوار طويل مع أمه الى أن ترضخ أمه لرغبته أخيراً ، فى أن يعمل سماكا (ص ٥٣) ، ثم تقدم الكاتبة مشهداً وقد تحققت فيه رغبته فى أن يصبح صياد سمك « وحملت أمى خوفها على من البحر وغدره .. واحتملت رائحة زفرى وزفر ثيابى ، ولم تكن تقرف ولا تتأفف من عدة البحر » ثم يستطرد بعد ذلك « هكذا ، قضيت صباى .. وجزءاً من شبابى قبل أن ترحل وسمية .. بعدها كرهت البحر .. خاصنته * هجرته * استقرت فى مهنة حكومية فراشا يخلل صوانى الشاى والقهوة وأكواب الماء .. » (ص ٥٤)

اذن لقد حسم الأمر ، واشتغل سماكا خلال حياة وسمية ، لكنه كره البحر بعد موتها فيه فابتعد عنه الى وظيفة فراش .

لذلك يكون غريباً ، حين يفاجأ القارئ به ، وهو فى طريقه الى بيت وسمية ، حسب الموعد المتفق عليه للمقائهما

حين يقابل الجار أبو يوسف العلاف (الذى يظهر للمرة الأولى فى الرواية ثم يختفى ، وإن جاء ذكره مرة على لسان الأم !) ليدور بينهما حوار مكرر (حيث سبق تكرار نفس الحوار بين الأم وعبد الله من قبل) عن أهمية أن يعمل ، حتى يقول له عبد الله « نعم يا عمى سأتعلم صنعة .. الصيد » (ص ٦٤) ، وكأنه لم يمارسها فعلا ، كما أوضحت الكاتبة من قبل !!

وأخيرا ، تكتمل دهشة القارئ حين تسأل وسمية ، عبد الله خلال لقائهما على شاطئ البحر « هل تعرف كيف يصيدون السمك ؟؟ قلت بأسف لا » (ص ٧٥) !!

الفصل الثانى :

- جنوح الكاتب بعيدا عن عالمه الفنى الأثير
- قراءة فى رواية « أحمد وداود » لفتحى غانم .

قراءة في رواية «أحمد وداود» لفتحى غانم :

جنوح الكاتب بعيدا عن عالمه الفنى الأثير

فتحى غانم كاتب مخلص لعالم تجاربه التى عايشها عن قرب ، فى خضم أحداث المجتمع المصرى ، ومنه استوحى غالبية أعماله الروائية . لم يبتعد عنه الا مرتين : الأولى حين جنح فى روايته « الساخن والبارد (١) » الى بلاد السويد فى شمال أوروبا ، ليقدم علاقة عاطفية بين مصرى وسويدية ، والثانية حين انطلق فى روايته الجديدة « أحمد وداود (٢) » الى الأرض الفلسطينية ، ليعيد احياء فترة شائكة من تاريخها الوطنى ، وهى فترة ما قبل وقوع النكسة فى ابريل ١٩٤٨ ، فى محاولة لتقديم حساب كامل عن مرحلة التحول . وهو هدف نبيل وطموح بلاشك ، ولكن العبرة فى العمل الروائى - فى نهاية الأمر - بمدى اكتمال نضجه الفنى .

فما هي السمة الغالبة على بناء الرواية ؟ وما مدى
اكتمال نضجها الفني ؟ وما هي الشواهد على هذا الرأي ؟ .

★ رواية دائرية :

لعلها المرة الأولى التي يقترب فيها كاتب عربي من
أكثر المناطق حساسية للقضية الفلسطينية ، وهي الفترة
الشائكة فيما قبل عام ١٩٤٨ وحتى وقوع النكسة .

تقدم الرواية من وجهة نظر أحمد سالم (الفلسطيني
المسلم) الذي يعيش في قرية « د » فلسطينية ، في لحظات
لقاء أسنطوري مع صديقه داود (الفلسطيني اليهودي) ،
وقبل أن يلتقيا بخطوات ، اذا برصاصة غادرة تطلق على
أحمد سالم من ورائه ، فتصيب القلب ، فيتفجر منه الدم ،
ويسيل على الأرض ، ويبقى داود وهو يراه يسقط أرضاً :

اذن ، لم يبق له سوى ثوان في الحياة ، ويغيب عن
كل شيء ، ويرحل بعيداً عن هذا العالم . . هذه الثوان
المعدودة ، ثوان الاحتضار ، هي الزمن الذي أمسكت به
الرواية ، زمن السرد الروائي الخارجي (التاريخي) ،
الذي سيتم فيه الحساب ، حتى يكتمل الفهم ، وخلال
استعداد الماضي كاملاً ، في رجعات متتالية ، متقاطعة للأمام
والخلف ، يتمدد فيها الزمن الروائي (الفعلي) ويستطيل ،
الى أغوار الماضي ، الى طفولته ، ومراحل نموه وشبابه ،
ليكتمل الأمر بذات لحظات مصرعة المروع .

ولكى يعمق الكاتب هذه البائبة ، جعلها داخل دائرة أخرى أوسع ، هي دائرة قرية « د » التي نشأ فيها أحمد سالم ، حين بدأت الرواية بأنه كان يجرى لاهثا نحو قرينته في يوم قاتلة وهلع يتهش صدره : « لاني أمي وأبي وأخوتي وأطفاليهم يندبحون بالخناجر بينما يتسلف الديشاميت بيوتنا » ، ليستعاد ماضي القرية أيضا في رجعات متتالية. لتعرف « أن هذه القرية كان أهلها مسلمين ، لم يتورطوا أبدا في نزاع مع اليهود ، علاقاتهم قوية من خلال الشرق عند البركة باليهود : النسباء العربيات تعلمن العبرية ليخاطبن الزبائن اليهود ، وقدمن أفضل ما لديهن من بيض وخليب لليهود . واشتغل أبو مروان - والد أحمد سالم - في إقامة الصهاريج في مستعمراتهم . »

ثم يكتمل الأمر أيضا بمأساة ذبح سكان القرية وتدمير بيوتها ..

هذا البطل الفلسطيني مجاصر في بناء رواثي زمني ، دائري ، محكم الاغلاق، تتداخل في وعيه المشاهد المستعادة، وتشابك في ذهنه العلاقات ، يبرز بعضها قويا تارة ، ويختفي أغلبها في غيابات الماضي . هي ومضات سريعة تومض فجأة ، لتبدد الظلمات في محاولة للفهم والبحث عن أجوبة لأسئلة تمسك بخناقها : لماذا أدانوا علاقة صداقة بين فلسطيني مسلم وفلسطيني يهودي ؟ لماذا تحولت

مجبوريته الى مسيح شائه ؟ لماذا اغتالوه غدرا ؟ ، لماذا ذبحوا
أسرته ؟ لماذا حرقوا قريته ؟!

هنا استفاد الكاتب من حيلة روائية مدهشة ، فحين
تبدأ الرواية ، يكون أحمد سالم قبله مات فعلا ، وتكون
قريته قبله تم ذبح أهلها وتدمير بيوتها ، عندئذ يبرز الماضي ،
يبحث حيا ، لينهض البطل الفلسطيني من جديده محاصرا ،
مسيرلا في نسيج ماض مفكك ، متآكل ، متفسخ ، يضغط
عليه من كل جانب بشكل كابوسي ..

وهي حيلة فنية ، سبق أن استعملها الكثير من
الروائيين العالميين منهم الأمريكي وليم فوكنر في روايته
« الضخب والعنف » ، والبولوني حارسيا ماركيز في
روايته « خريف البطريق » حيث تبدأ الرواية وهم
يكتشفون موت البطريق (الحاكم الطاغية) ، ليستعاد
حيا مقيدا ، سجين ماضيه ، في كل جزء من أجزائها الستة ،
لتنتهي الرواية بموته فعلا في خاتمتها (٣) .

★ قصة النسيج الفني :

للابداع قواعد متعارف عليها بين كبار المبدعين ، من
هذه القواعد أن على الكاتب المبدع أن يحتفظ عمله الفني
الفترة اللازمة ، وأن يوفر له المناخ المناسب للتطور خلال
هذه الفترة ، وأن يحتمل معاناة فترة الحيل ومضاعفها ،
حتى يتيح للعمل الفني الغرضية الكافية للاهتمام والتأمل ،

حتى اذا ما حانت لحظة الكتابة ولد العمل الفني مكتمل
المنضج ، كامل البنيان ، له لغته الخاصة ، وأسلوبه المميز ،
أشخصيته حية ، واضمحلاله الملامح ، منطقية التصرفات ..

أما اذا تدخل الكاتب - لأسباب مختلفة - خلال فترة
الاختصار والتبلور ، ودفع بالعمل الفني الى أن يولد قبل
الأوان ، مجهضاً إياه .. هنا يولد العمل غير مكتمل المنضج ،
أشخصيته غائبة السمات ، بعضها سطحي ، ويمتلئ العمل
بالشتوات والزوائد ..

هنا ، يتبدى واضحاً أن رواية « أحمد وادود » لم
تكن قد نضجت بعد ، حين شرع فتحي غانم في كتابتها ،
وهو أمر يثير الدهشة ، لكثير تدرس فتحي غانم على المكتابة
الروائية ..

فكيف وقع فتحي غانم في هذا المأزق ؟

هنا لابد أن يثور سؤال : الا يرجع الأمر الى جنوح
فتحي غانم - في هذه الرواية - بعيداً عن عالم تجاربه التي
عاشها عن قرب في المجتمع المصري ؟

هنا - أيضاً - لابد أن يلحق بالسؤال السابق سؤال
جديد : أليس للكاتب الحرية في أن يكتب عن أي موضوع
يشاء داخل حدود عالم تجاربه أو خارجها ؟

"وُسْرَعَانُ مَا تَبَرَّرَ حَقِيقَةً" - ظالماً لمبناها القارِءَ خلال
 قراءته للأعمال الروائية والقصصية لكاتب واحد أو لمجموعة
 من الكتاب - ان الكاتب المبدع يكتب عن تجارب كثيرة
 متنوعة ، بعضها مستمدة من الواقع ، وبعضها الآخر منسوج
 من تخيل الخيال ، لأن إبداع العمل الفني لا يرتبط بمدى
 معاشية المبدع لتجارب هذا العمل وحدها ، ولكن الأمر
 رهين بمدى انسياب تجارب الواقع الخارجى التى تكون
 تجارب العمل جزءاً منها - الى داخله ، ومدى وعيه بمتغيراته ،
 ومدى تشكيكها في خياله ، وترسخها في وجدانه ، والتصاقها
 بذاته حتى تصبح جزءاً من رؤيته للحياة والكون من حوله ،
 وهو ما يحدث على مدار سنوات طويلة من حياة الكاتب
 المبدع . فاذا عن له أن يكتب عن هذا الواقع ، فهو هنا
 يكتب - بحب - عن عالم خميم ، ذاتى مألوف لديه ،
 ولذا تكون فترة حمل واحتضان العمل الفني حتى يختتم
 وينضج ، قصيرة نسبياً .

أما إذا كتب عن عالم بعيد عن مدار تجاربه ، فالأمر
 مرهون بفترة احتضان أطول ، يتم فيها الكاتب هضم
 معطيات هذا الواقع الجديد ، وتفهم مقتضيات حركته ،
 واستيعاب قوانين مساره ، حتى يترك له الفرصة كي يلتحم
 مع عالمه الداخلى ، ويتفاعل مع تياراته ، ليتوحد معه في
 نسج واحد ، ويغدو جزءاً من نظريته للحياة والكون .
 عندئذ يكون الواقع الجديد ، قد اختتم داخل معمل الفنان .

خلال فترة معاناة أطول وأشق ، يفرز بعدها عصيرا ابداعيا مشفى ، عن تجربة جديدة منصهرة فى بوتقة الداخلية ، بعيدا عن عالم التقليدى .

ومن حق فتحى غانم أنه يكتب عن أى تجربة يشاء بعيدا عن عالم الأثر ، كتجربة الثورة الفلسطينية ، بشرط أن يتيح لها الفترة الكافية لتنضهر وتلتحم مع عالم الداخل ، لكنه لم يفعل ، بل شرع فى كتابتها مبكرا ، قبل اكتمال نضجها ، والشواهد على ذلك كثيرة منها :

★ لغة القاص :

قال مكسيم جوركى أن «اللغة هى أول عناصر الأدب» ، لأن الأدب هو الوسيلة التى تستخدم لتوصيل تجارب الكاتب الى القراء عن طريق ترجمة هذه التجارب الى ألفاظ ، تعد بمثابة رموز لها ، لكن يأتى القارئ ويسير فى الاتجاه المضاد ، متوقفا الى إعادة بناء تجارب الكاتب ، معتمدا على ذات ألفاظه ، بواسطة تنبيه ملكة الخيال فيه ، « فالغرض الذى يرمى اليه فن الأدب هو التعبير والتصوير والتوصيل » . . . (٤) .

ويعبر عن ضياع هذه الألفاظ بالاسلوب ، لذلك يجب أن نميز بين التفكير والاسلوب « فالتفكير يعنى ادراك الكاتب للعالم ادراكا حقيقيا ، أما الاسلوب فهو المظاهر المتباينة لذلك النشاط الابتداعى المتناسك داخليا » . (٥) :

وللكاتب الروسي تولستوى نظرية متكاملة فى هذا السياق ، منها ان « الاسلوب الداخلى » هو « البناء الروحى » الذى يتكون فى غضون عملية التفكير والنشاط ثم يظهر الى الوجود فى الاسلوب الأدبى ، (٦) .

ويشرح الناقد تشيتشرين « الاسلوب الداخلى » بأنه يعنى « الحالة الداخلية للقنان الذى تستخدم عنده الأفكار ويزداد توتره الارادى وحيويته » . فالاسلوب الداخلى ينطوى على سبيكة معقدة مما تراكم فى البشرية جمعاء وفى الحياة المعاصرة ، والثقافة ولا سيما فى اللغة اضافة الى فردية الكاتب . ان اختصار « الاسلوب الداخلى » ونصحه وبلورته يحدد أهمية العمل الفنى ، (٧) .

وهنا فى رواية « أجندة داود » لم يختم العمل الفنى ، ولم يتبلور ، بل تدخل فتحنى غاتم خلال مرحلة الاحتضان الأولى ، واجهض العمل قبل أن ينضج ، فجاءت لغته مندفعة ، أقرب ما تكون الى اللغة الصحفية ، لا انضباط فيها ولا انتقاء لمفرداتها ، يكاد المرء يشعر فى كل لحظة ، انها مسودة أولى لم تمتد لها يد الكاتب بالتصويب والتعديل والتنقيح . بالمقارنة بأحد أعمال الكاتب المكتملة النضج ، وهى رواية « الأقيال » فقد جاءت لغتها بسيطة ، سلسلة ، ناصعة المفردات ، واضحة التراكيب ، تكاد تقترب فى مقاطع كثيرة منها من أعذب الشعر .

★ متاهة المعبر :

يعتبر الفصل الأول متاهة رهيبة بالنسبة للقارىء ، حاول فيه الكاتب أن يقف بين زاوى الرواية ، المريض ، الذى يعيش فى القاهرة ، ويحرص على تسجيل ما يجرى فى (الحلم) لنصفه الثانى أحمد سالم ، الذى يعيش فى قرية « د » على أرض فلسطين .

هذا المرض ، كان سلبا ضعيفا جدا بالنسبة لبناء الرواية ، حين لا يجد القارىء فى بقية أجزاء الرواية ما يبعثه ، فبدأ مفتعلا غير مقنع . بل إن هذا المتكا ، جاء مقبلا لحركة الرواية ، حين حاول الكاتب مزج اثنين الافلات من قبضة زاوية الرؤية الخاصة بالراوى ، والتي يستلزمها هذا المرض : الأولى فى الفصل الحادى عشر الذى يعبر فيه داود عن معاناته فى أحد المعتقلات النازية ، والتي لم يكن للراوى فرصة مشاهدتها ، فبررها الكاتب على لسان الراوى « هذا الذى أراه » ، كما عاشه داود يتكشف لي كرسالة متأخرة تأتى عبر الزمان . ثم يليح مؤكدا فى نهاية الفصل (ربما كى لا ينسى القارىء !) « رسالة تأخرت فى الطريق » .

والمرّة الثانية فى الفصل الثالث عشر ، خلال اقتحام الأرمهابيين اليهود لمنزل أسرة أحمد والارتكاب مذبحتهم الوحشية البشعة ، التي لم ينج منها سوى أمه ، ولم يكن

متاحا للراوى أيضا مشاهدتها ، لغيتها عن مسرحها ،
فأضطر أن يخلق مبررا جديدا ، حين علق على حالة الأم
بقوله « أشعر أن الله أنعم عليها بذهول ، فلا تفهم ولا تعي ،
ولكن روحى تحوم فوقها ، وتستظل بحوم ، حتى يصل إليها
من ينقذها » .

وهكذا أمكن لروحه أن تتابع ما لم يكن متاحا له
مشاهدته !

وقد سبق أن تكرر نفس عيب (المعبر) فى رواية
سابقة لفتحى غانم هى « بنت من شبرا » فى فصلها الأول
أيضا ، والذي يعتبر أصعب فصول الرواية على القارى ،
حيث حاول الكاتب محاصرة رؤيتا الرواية الرحبة المتسعة
عن الحياة الاجتماعية والسياسية فى مصر خلال
الأربعينات من خلال عيون الأقليات الإيطالية واليونانية -
فى اطلال دينى ضيق ، وقد يزر فتحى غانم هذا العيب فى
حوار أجرى معه بقوله أنه يعتبر الفصل الأول والفصل
الأخير فى رواية « بنت من شبرا » ، « محاولة أن أصل إلى
القارى المعاصر ، الذى يعيش معنا اليوم ، وأن أحاول أن
أعبر معه الواقع الحاضر - الذى نحن فيه - إلى الواقع
الذى أريد أن أتحدث عنه بالنسبة لتاريخ مصر » . أى
أنه يعتبر هذا الفصل تعبيرا للقارى من الحاضر إلى زمن
الرواية ، ثم يؤكد نفس المعنى فى ذات الحوار حين استطرده
« كان لابد أن أقوم بعملية وصل هذه الرؤية المستمدة من

تطور تاريخي ، وبين اللحظة الحاضرة التي يعيش فيها القاري ، والتي لا يرى فيها هذه الأصول التاريخية » (٨) .

وكان المفروض - فنيا - الولوج مباشرة الى مشرّح أحداث الرواية ، وتقنيات الرواية الحديثة تتيح هذه الامكانية ، كما حدث في روايتي « حريف البطريرك » و « الصخب والعنف » ، دون الحاجة الى مبرر ، أو معبر لنقل القاري من الزمن الراهن الى واقع الأحداث الروائية في الزمن القديم ، لأن لكل رواية زمنها الخاص في الماضي البعيد أو القريب أو في المستقبل أيضا ، والفصل في الأمر أن يتم رسم هذا الواقع حيا متدفقا بكل تياراته الفاعلة ، وتقنيات الكتابة الروائية تكفل هذا للمبدع ، إذا اتاح لعمله أن يكتمل نضجه ، دون حاجة اطلاقا أن يجهد الكاتب نفسه ، ويشوش القاري ، في محاولة نقله من الزمن الحاضر الى زمن الرواية .

★ فصول الختام الزائدة :

استنادا الى بناء الرواية الدائري ، الذي يتكون من دائرتين ، يشتركان معا في لحظات البدء والختام ، فإذا كانت الرواية قد بدأت - في فصلها الأول - بالدائرة الكبيرة وهي مشهد ذبح القرية ، يكون منطقيا أن تنتهي بتفاصيل مشهد الذبح فعلا ، وهو ما تم في الفصل الثالث عشر ، حيث كان المفروض أيضا أن يتضمن اكتمال الدائرة

الصغرى للمشاهدة الأسطورية لاغتيال لجهنم وهو على بعد
خطوات من صديق غيره داود - لكن هذا لم يحدث في
الفصل الثالث عشر ، فاضطر الكاتب الى اضافة فصلين
جديدين ، عن محاولات الصليب الأحمر - التي لم يسبق
التحدث لها - للوصول الى أرض المأساة للقرية الفلسطينية ،
ليتم فعلا مصرع أحده في الفصل الخامس عشر ، الذي
بدا مترحلا ومتأخرا ، بينما لو تم تقديمه في الفصل الثالث
عشر مع المشاهدة الرهيب للذبح القرية ، لمساعد على كشف
الحادث وتصيق مغزاه .

ثم أضاف الكاتب فصلا آخر (السادس عشر : ولم
لا ١٩٦٦) ، تضمن عددا من المشاهد الثورية والتعبوية ، التي
تؤكد أن المستقبل مع القضية الفلسطينية ، وأن النهر من
نصيبها باذن الله . . وهذه آمنيات حلوة تمنى أن تتحقق ،
لكن مكانها الطبيعي المقال ، وليس محلها الرواية بأي حال
من الأحوال . .

★ شخصيات الرواية :

يتشكل البناء الطبقي لقرية « د » الفلسطينية من
قاعدة متسعة تمثل غالبية السكان من الأسر الفلسطينية
وبعض الأسر اليهودية . يمثل الأولى « سالم » (أبو مروان)
الفلسطيني (صاحب ورشة في القرية يصنع فيها الصهاريج
ويطرق النحاس) ، وهي تتكون من الزوجة والأبناء

مروان ، حسان ، وآخر العنقود أحباء ، وعدد من الشقيقات
(لم يوضحهن الكاتب ، وإن برزت بينهن « سعاد ») وفي
المقابل أسرة شالوم اليهودي (الذي يمتلك دكان ساعاتي
في القدس) وزوجته فورتينية ، والابن داود والأبنة سارة ،
وخالتها روفريجز (الذي يبيع كل ماله صلة بالكهرباء) .

أما الميناء الفوقى فيتكون من شوكت الأنصاري ،
تركي عجوز (خمسون عاما) ، أغني رجال القرية ، يمتلك
ضبيحة كبيرة . وهي مختار القرية ، يعاونه مجموعة رجال
من الشراكسة الأتداء ، لذلك يعتبر من السلطة الأساسية
في القرية ، ويملك الحكومة فيها ، كما يرأسه من الفلسطينيين
مختار العجوز .

وضع فتحي غسان شخصيات على مسرح أحداث
القرية ، على ثلاثة مستويات : الأول استلقت فيه بعض
الشخصيات مقدمة المسرح وبؤرة الأحداث : كالأب (سالم) ،
الابن (أحمد) ، والأبنة (سعاد) . وفي المقابل الأب
(شالوم) ، وابنه (داود) ، وابنته (سارة) .

أما المستوى الثاني فقد شغلته شخصيات رسمت
بسرعة ، غالبا من جانب واحد لتأدية دور محدد مثل شوكت
الأنصاري ، شقيقا أحمد (مروان وحسان) ، الأم التي
تصنع الدهان من زيت الزيتون ، وتذهب لتداوى به أم
شوكت الأنصاري من آلام المفاصل ، بما يمنحها امتيازاً

عائليا متوارثا) ، العجوز مختار ، يوسف رودريجز ،
 د. روزنبرج (مالك الضيعة الجديد بعدة شوكت الانصارى)
 وزوجته وابنته ديورا ، وراشيل (المهاجرة القادمة من
 روسيا) ، وان أفلمت زوجة شالوم فجاء رسمها انفسائيا ،
 نابضا بالحياة .

أما المستوى الثالث فهو يتكون من شخصيات لها
 أدوار تاريخية ، مثل بعضها دورا قصيرا ، تكون من غلة
 سطور (مثل الحاج أمين الحسيني ، عبد القادر الحسيني ،
 د. وايزمان الماحور (أورد وينجت) بيتما ورد ذكر
 الآخرين ذكر عابرا (مثل فخري بك النشاشيبي عزمي
 أفندي النشاشيبي ، كاظم باشا الحسيني ، الشيخ سليمان
 الفروقي ، أمين التميمي ، كويلا ند ، ابراهيم شتيرن ،
 جايوتنسكي ، خايم يورات .

كيف رسم الكاتب بعض شخصيات الرواية الرئيسية؟
الأب سالم (أبو مروان) :

يراه الابن أحمد « كان أبي طويلا أبيض البشرة ، له
 شارب بني وكانت عيناه بنيتين فيهما غضب وتحد . كنا
 نهابه ونحترمه . وكانت كلمته في البيت هي قانون
 حياتنا . » وكان يشرف بنفسه على طعامنا ويرقبنا
 بعض الوقت ونحن نأكل ليطمئن الى حالنا ، ثم يمضي الى

حُجْرَتُهُ ، تَحِيْثُ تَحْضُرُ لَهُ أُمِّي طَعَامَهُ لِيَأْكُلَ : وَنَحْنُ نَعِيْشُهُ
عِنَّا » .

كَانَ الْمُحْكَمُ الْأَوَّلُ لاختِيارِ فَعْدَنَ هَذِهِ الشَّخْصِيَّةِ ،
عِنْدَمَا جَاءَ مُخْتَارُ الْعَجُوزِ (رَجُلِي الْأَنْصَارِي) لِيَفْرَضَ عَلَيْهِ
أَنْ يَقْبَلَ زَوَاجَهُ مِنَ الْبِنْتِ سَعَادَ ، لِتَكُونَ زَوْجَةً ثَالِثَةً لَهُ ،
مُقَابِلَ حِمَايَتِهِ مِنْ نَجْبَايَةِ الْمَالِ (أَيْ مَالِ ؟ !) هَذِهِ النِّقْطَةُ الَّتِي
يُوضِّحُهَا الْكَاتِبُ أَبَدًا : « رَغِمَ أَنْهُ قَدْ مَقَابَلْتَهُ مِنْ شَوْكَتِ
الْأَنْصَارِيِّ أَرْشَدَهُ إِلَى طَرِيقَةِ لِحَلِّ أَرْزَمَتِهِ الْمَالِيَّةِ ، بِالْحَصُولِ
عَلَى الْمَالِ مِنَ الْمَالِكِ الْجَدِيدِ بِصِنَاعَةِ الضَّهَارِيجِ ، بَلَى سَيَأْخُذُ
مِنْ الْمَالِ أَكْثَرَ مِمَّا يَحْتَاجُ ، وَرَغِمَ أَنْ أَبَا مَرْوَانَ قَامَ بِصِنَاعَةِ
الضَّهَارِيجِ وَالْحَصُولِ عَلَى الْمَالِ ، إِلَّا أَنَّ الْكَاتِبَ جَعَلَ أَمْرَ
زَوَاجِ مُخْتَارِ الْعَجُوزِ مِنْ سَعَادَ كَقُوَّةِ قَسَاهِرَةٍ لَا مَهْرَ بِهَا
مِنْهَا (١٩) ، رَغِمَ أَنْ سَعَادَ كَانَتْ تَرْفُضُهُ ، وَكَيْفَ دَعَتْ اللَّهَ
أَنْ يَنْقُذَهَا مِنْ هَذَا الْبَلَاءِ ، فَقَدْ كَانَتْ تَحْلُمُ بِزَوْجِهَا « بِسَامَا
لَا يَتَجَبَّهَمُ ، قَوِيًّا مِثْلَ أَبِيهَا ، يَأْمُرُ فَتَطِيعُ ، وَيَرْضَى بِمَحَاسِنِ
الْمَرْأَةِ وَعِيُوبِهَا ، لِأَنَّهُ يَعْرِفُ الرَّحْمَةَ وَالْمُودَةَ » فَمَاذَا فَعَلَ
هَذَا الْأَبُ الَّذِي يَرَى الْابْنَ فِي عَيْنِيهِ « غَضِبَ وَتَحَدَّ » وَتَرَاهُ
الْابْنَةُ « قَوِيًّا » ؟

لَقَدْ رَضِيَ هَذَا الْأَبُ رَضُوحًا غَيْرَ مُبَرَّرٍ ، وَوَأْفَقَ عَلَى
أَنْ تَتَزَوَّجَ سَعَادَ الْعَجُوزِ مُخْتَارًا مِمَّا اضْطُرَّ سَعَادَ أَنْ تَهْرِبَ
إِلَى شَجَرَةِ الزَّيْتُونِ ، الَّتِي كَانَتْ تَرْعَى الْأَغْنَامَ حَوْلَهَا ، فَجَاءَ

شقيقتها مروان وحسان ، وقاميا بضربها بعنف واعدتها
الى البيت (كان هذا دورهما الوحيد في الرواية !)

ويلصق الكاتب بالآب رأيا غريبا ، حين يقول « ليس
الذهب كل شيء ، فالرجل لا يكون فقيرا عندما يعوزه المال ،
وإنما الفقر الذي يذل الرجال ويخضعها هو أن يعوزها الأهل
والأصدقاء ، الفقير هو الذي لا يجد رجالا يعتمد عليهم ،
وهذا القادم الأجنبي هو الفقير لأنه غريب » (٩) ، ثم
يصر على ذات الرأي بعد ذلك فيكرر (١٠) ، دون أن يبرر
فتيا ، أو يقدم ما يدل عليه .

ويقول : « احببت عن الأب أيضا » ولكن أبى زير نساء ،
يحب زيارتهن لأبى ويتبعهن بنظراته في الطرقات
ويسأل عنهن ويعرف كيف يصادقهن .

وحين ينضم الابن الى المقاومة ، يعلن في جوع
« لا أطعم أبى ، لا يزيد الاحتكاك بهم ، لأن مصالحة مع
الانجليز والدكتور روزنبورج وعلاقاته بمختار المعجوز تهتم
عليه أن يسكت » (١١) .

نحن ازاء شخصية أب (قبلى) ، يحل لنفسه
ما لا يحله غيره من اجساد النساء ، متجبر ، قوى في بيته ،
يخضع إتيار مصالحة (المصطنعة) ، فيزوج ابنته لمن
لا يستحق أو يبيغها ، ويتهاون مع أعدائه .

أنها شخصية مدانة بالأساس . ادانها الكاتب ، ولم يدعها تتحرك ، وتقاوم ، حتى يحكم عليها القارى .

الابن أحمد سياليم :

شخصية رومانسية منغلقة على ذاتها ، يحلم بحب سارة (أخت داود) ويجسدها ، حتى ليرغب فى الزواج منها ، ويجتمع لديه هذا الحب مع علاقة صداقة منذ الطفولة مع أختها داود ، رغم أنه يعنى مخازير هذه العلاقة واستحالة استمرارها ، وهو لا ينصاع لكلمات الأب حين يحذره من علاقته مع سارة ، بل أنه يتحدى ذات مرة فيعرض على داود أن يزوجه أخته ، ليفاجئه داود برده « هل ترضى أن أتزوج أنا شقيقتك ؟ » . صدمتني كلماته واندفع الدم الى رأسى ، ووقفت ذاهلا أيمن أن يكون بين داود وسعاد مثل ما بينى وبين سارة واستلار مبتعدا . (١٢) .

هنا النجاح من الكاتب على إبراز الجانب الشرقى الكامن فى الشخصية العربية (كما سبق أن أبرزها فى الأب) . أنه يستحل محرمات الغير ، بشرط أن لا تمس محرماته هو !

وأخيرا لابد أن يدهش القارى لتحول أحمد المفاجئ وانضمامه الى تيار المقاومة الاسلامي ، بعد ظهور وعى مفاجئ لديه — رغم انغماسه التام فى علاقة حبه — حتى أنه يدعى تعاون آبيه مع اليهود والانجليز من أجل مصالحة !

هنا لابد من وقفة ازاء علاقتين عاطفتين ظهرتتا في الرواية .
— علاقة سعاد ومختار العجوز :

وتأرجح حياتها بين الحلم والواقع ، حين حلت
بفارس ، يسام ، قوى لا يتجهم كأييها ، وبين اخيارها على
الزواج من مختار العجوز (زوجة ثالثة) . .

انه حلم محيط ، او هو تأكيد لكلمات راشيل اليهودي
الوافدة من روسيا ، حين قالت « هكذا تعودوا في هذه
البلاد ، الرجال منعزلون تماما عن النساء . . البنات
مفروض عليهن الحبس في حريم الشرق ، وهذا ما لابد من
تغييره ! » .

— علاقة أحمد وسارة :

وفي المقابل تنهض علاقة أحمد المسلم مع سارة
اليهودية ، قوية ، تسيطر على مساحة كبيرة من الرواية ،
تبدأ منذ طفولتها ، وتتطور الى علاقة جنسية كاملة . لكن
سارة ذات مزاج متقلب ، مما أثر على علاقتها ، وهي
— في ذات الوقت — متمسكة بيهوديتها تماما ، فلن تسمح
له أن ينازعها ابنها ، لو أنجبت منه ، « لانه لي وحلي ،
وهو يهودي كما أنا يهودية وسيظل يهوديا كما أنا
يهودية » ، لتظل رغبته في الزواج منها ، حلما محبطا .
دائما وأبدا . .

نحن هنا ازاء حامين محبطين: حلم سعاد بعلاقة سيوية،
تخطيطه ظروف (تخلف) مجتمعها ، حيث لا بد من ضرب
الابنة التي تعترض ثم الرضوخ والطاعة . . . وحلم أحمد
المستحيل في الزواج من يهودية ، ترفضه ظروف مجتمع
المسلمين أو اليهود على السواء .

ويطبعة الحال : تم احباط الحلمين ، ليصل الكاتب
الى عرض حذره سلفا - هل وقعت هزيمتنا ، لان التخلف
كان كامنا فينا ؟! - فالأولى لم يتح فيها الكاتب الفرصة
أمام الشباب العرب الآخرين اليهود للتناقض على حب
سعاد ، في الوقت الذي لم يقدم فيه مبررا قويا للتضحية
بها على مذبح العجز مختار .

أما حلم أحمد في الزواج من سارة ، فقد ولد محبطا ،
لان الكاتب لم يرسم سارة بشرا ، بل صنع منها رمزا
موازيا ، محملا بكل ما يحدث في الخارج من تحولات
للتجمعات اليهودية ، فسكان منطقيا - وفقا لهذا المنظور
الرمزي - أن تمر سارة بعدد من التحولات والأطوار ، يمكن
ايجازها فيما يلي :

١ - طور أول من فتاة عادية ، تخب فلسطينيا حيث
تشبأت ، وتسلم له جسدها ، حتى علمته ان « المرأة ليست
جسدا فقط ، ولكنها تريد شيئا أكثر ، تريد الخضوع
والإفولة في عيني ، تريد أن تمتلك عقلي كما امتلكت
مشاعري » .

الى هنا والعلاقة ممكنة ، لكن سرعان ما تسفر سارة عن وجودها كرمز معادل لما يحدث في فلسطين :

ـ مرحلة التعصب الكامل لكل ما هو يهودي ، حتى تعتبر لانها اذا انفجبت ولدا ، فسيكون يهوديا كما هي يهودية ، لكنها تصعد هذا التعصب الى مرحلة الخسوف الكامل ، حين تقول له : « الله صنع منى جمالا كاملا يابق به » .

فيسألها : « وهل يعترف الناس أنك أجمل الجميلات؟ »

صاحت « لا يهم سوى احساسى أنا . . . أهم شيء أن أحس بأنى جميلة . أن أهتم بنفسى وأعرف أنى جميلة . هذا الاحساس هو الذى يجعل كل من ينظر الى يعرف انى جميلة » .

وهى - فى ذات الوقت - تحقره ، حين تقول له : ولكنك لست كل ما أريده . أنا كل شيء بالنسبة لك - وأنت مجرد شخص يقف على بابى أتصدق عليه .

ولعل التعليل يبرز من « أن الفكر الدينى اليهودى قد صاغ العقلية اليهودية فى اطار من العنصرية ، التى تسبغ على اليهود صفات المديح والتعظيم فى الوقت الذى تتعامل فيه مع الشعوب غير اليهودية بسبيل من الأوصاف العنصرية والشتائم التى تؤكد أن الاستعلاء العنصرى أمياكى ثابت فى تكوينها » (١٣) .

ويرى د. فرج أحمد في معرض تحليله لهذه السمة السلوكية ، « ان رفض العقلية اليهودية الاعتراف بشدية الآخرين هو أساس ومنشأ ذلك التكوين الذي لا يمكن أن يكون وعيا ممزقا شقيا ، وعيا يحل في ثناياه بذور ذلك الشعور المرضى بالعظمة والاضطهاد ، وهما وجهان متناقضان مشحونان ضروريان لشيء واحد » (١٤) .

— مرحلة الانضمام الى الكيبوتز (القرعة الجماعية) ،
التي أقيمت في ضيعة د. روزنفيلد بناءا على اقتراح من راسول ، حيث يعملون كالرجال في الزراعة والحراسة ، حتى تتحول الانثى الناعمة الى أفى شريسة مقاتلة ، ورغم تمردها مع أخريات على قسوة الحياة في الكيبوتز ، لكنهن سرعان ما علف بارادتهن ، ربما لأنها عرفت أن هناك دورا ينتظرها ، لذلك لم يمارس أحمد معها الجنس حين أسلمت نفسها له « وهذا غير منطقي ، لشدة شوقه اليها وكثرة تفكيره فيها ، إضافة الى أنه (شرقي) ! » ، ويعمل ذلك بأنه رأى أنها « لم تعد أنثى حتى لم تغد عاهرة ، جسدي أنثى بالحقيقة قبل أن أدركها بعقلي » . كائنات شائعات صنفن حسب مواصفات خاصة ، مثل مواصفات البنات التي تتدرب عليها وأنواع القنابل التي تسمى تفجيرها ، . .
وان كان يمكن ارجاع ذلك الى البرود الانفصالي ، الذي يحدده د. قلزي حتى في كتابه « تجسيد الزعم » ، بأنه « من السمات الرئيسية التي تميز الانسان الاسرائيلي

وبصفة خاصة أبناء الكيبوتسات : « عدواني لا يعرف
الترخمة ، متعلق على نفسه ، لا يعرف حرارة الانفعال ، حاقد
على كل من حوله ، شاعر بأنه مختلف عنهم » (١٥) .

٣- مرحلة الاشتراك الفعلي في مذبحه قرية « د » :

ينتهي الأمر بسيارة (الرمز والنموذج) بالاشتراك
الفعلي في المذبحه ، ففي حين يعلق داود من مكبر الصوت
المحشول على السيخارة بضروزة اخلافة السكان للبرهم قورا ،
تتناول منه سيارة مكبر الصوت لتعلق بصوت رفيع حاد :
ان أى امرأة ستوف يجيئونها أمامهم سوف يتركونها للرجال
يهتكون عرضها .

وقد أشار الكاتب اليهودى هارى ليفين في مذكراته
الى البيان ، الذى كان قد ستمعه يوم ١٥ مايو أثناء اذاعته
من عربيات مكبرات الصوت الصهيونية باللغة العربية ،
والذى كان يحث العرب على « مغادرة البحر قبل الساعة
الخامسة والربع صباحا » ، ثم نصحهم « ارجعوا زوجاتكم
وأطفالكم ، اخرجوا من حمام الدم هذا » . اخرجوا عن طريق
أريحا ، الذى مازال مفتوحا . وان مكثتم هنا ، فإنكم بذلك
ستجلبون على أنفسكم الكارثة » (١٦) .

لعل ما سبق من أطوار ومراحل ، يؤكد ان الكاتب
أثقل ستارة ، كرمز معادل لما يجرى من تحولات للتجمعات

اليهودية في فلسطين ، فكان جتما أن يحكم على علاقتها مع
أحمد بالأحباط الكامل .

★ محاكمة مرحلة :

طيمح فتحى غانم - أيضا - إلى عقد محاكمة لتلك
الحقبة الحرجة السابقة لبدايات عام ١٩٤٨ ، صعدا إلى
مذيحة القرية ، في رواية صغيرة الحجم (١٣٩ صفحة قطع
متوسيط) قليلة الشخصيات ، عن فترة مليئة بالأحداث ،
فاضطروا أن يعتمدوا على تطعيم نسائهم الروائيين بالعديد من
الإشارات للشخصيات التاريخية التي لعبت دورا أو شاركت
في تلك الأحداث ، في محاولة لبيد الرأب ، فتشوشيت
الرؤيا ، وانفلتت الخيوط ، ولو شئنا الحق ، لقلنا أنه
يحتاج بناء ملحميا لمحاولته .

نجد في الرواية إشارات عابرة لأسماء وإزمان ،
جوابوتسكى ، شتيرن ، مناحم بيغن ، وبن جوريون ، وهي
شخصيات لها أدوار ملحوظة على مدار تاريخ المؤسسة
العسكرية في إسرائيل ، التي يمكن إيضاح دورهم فيها
كما يلي :

« نشأت أولى التنظيمات الإسرائيلية على أرض
فلسطين في أواخر القرن التاسع عشر في صورة منظمة
الهاشومير وتعنى الحرس اليهودى والتي وضع بذرتها
الصهاينة من الجالوتس الذين أقاموا مستعمرة بتاح تكفاه

في بداية حركات النزوح الى اسرائيل ، واتخذت تلك المنظمة شكلها المحدد عام ١٩٠٧ واستمرت كذلك الى أن تحولت على أثر وعده بلفور عام ١٩١٧ الى المنظمة المعروفة باسم الهاجاناة أي الدفاع - التي حصلت من بريطانيا عام ١٩٢٦ على اعتراف فعلي بها كمنظمة للدفاع عن المستعمرات . ولقد برزت الهاجاناة خلال عام ١٩٤٢ - وبترتيب من القيادة البريطانية منظمة البالماخ - أي الفصائل المهاجمة - التي كان على رأسها ايجال ألون . . . والى جانب الهاجاناة فقد تأسست عام ١٩٢٧ منظمة الأرجون زقاي ليومي ومعناها المنظمة العسكرية لشعب اسرائيل ، وهي تعبير عن انشقاق قام به بعض الضهائية المتطرفين وعلى رأسهم جابوتنسكي على سياسة الدكتور هاييم وايزمان الذي كان ينادى باقبح أساليب أقل تطرفا . . .

ولقد شهد عام ١٩٤٠ تأسيس منظمة عسكرية أخرى هي منظمة شتيرن التي أسسها ابراهام شتيرن اثر انشغاقه على منظمة الأرجون لرفضه قرارها بضرورة عقد اتفاق ودي وهدنة مع بريطانيا ما دامت الحرب قائمة ضد المانيا النازية . واستمر الحال كذلك الى أن أعلن ابن جوزيون حل تلك المنظمات وادماجها في جيش نظامي واحد « (١٧) » .

كما وظف فتحي غانم كلمات منحمر ييجن في كتابة « اليهود » : « انيا نجارب ، ولذلك فتحن موجدون » ، واستفاد منها حين حاور داود نفسه وهو في أحد معتقلات

النازي « لن تعود الى اورشليم وحبك .. لا أحد يعترف بك كفلسطيني أو عربي . عليك أن تعتصم بالقلعة كما فعل باركنيا .. أنت ميت حتى تحارب . أنت تحارب إذن أنت موجود » (١٨) ثم يطور استخدام نفس الكلمات خلال مذبحة القرية : « هيا يا رجال أرغون . هيا يا رجال شتيرن . هيا يا فتيات اسرائيل .. ها هي الفريسة تنتظركم .. أنت تقتل . إذن أنت موجود » (١٩) .

أما باركنيا فهو تاجر يهودي ظهر في القرن الثاني الميلادي في حوالي عام ١٣٠ . دعى بطرد الرومان وغيرهم من فلسطين ، وكان يسمى أصلا شمعون ، وحاولت الأوساط الدينية استغلال حركته هذه فادعت أنه المسيح المنتظر ، ولذلك سمى بركوكبا أي ابن الكوكب أو النجم . ولكن عندما هزمه الامبراطور الزوماني (هوريان) وهدم البيتار آخر معقل لهم ابتعد عنه أتباعه (٢٠) .

كما وظف فتحي غانم علما من الأوقائع التاريخية التي حدثت فعلا ، خلال التصاعد الأخير في الرواية نحو المذبحة ، وكأنه يوثق تاريخا ، سنورد ثلاثة أمثلة منها نقارنا أوارده في الرواية بالواقعة التاريخية :

(أ) ورد في الرواية « انهض في قرينسا يصرى كالنار مختبئة تحت الرماد . جاء الى المسكر الانجليزي ماجور « أورد وينجت » ، منع ابي من أكثر الأعمال فكان يتردد على المسكر لأعمال سبابة بسيطة ، لا يسخر العرب

المسلمون المعسكر ، لأنه يدرب اليهود الفتيان والفتيات .
عرفنا أنه يكون منهم ما يسمىه فرق الليل الخاصة . كان
العمل في الليل لنا ، فاراد وينجت أن يقودهم ضدنا في
الليل والنهار . . . أهو يهودي . لا ، أنه سكو قلندي مسيحي .
لماذا يتعصب ضدنا ، انهم يكرهون العرب . يكرهون
المسلمين . . . » (٢١) .

فاذا نحينا جانباً ما يتضمنه هذا المقطع من تقريرية
مباشرة ، فيبقى البحث عن الماجور « أورد وينجت » و فرق
الليل الخاصة « بن طيات كتب التاريخ ، لنجد المعنى :

« وللأسف وقفت السلطات البريطانية من هذه الفرق
موقف المتفرج ولم تتخذ أى إجراء ضدها . وأيضاً هناك
فرق الليل الخاصة التى تكونت عام ١٩٢٨ ، والتى يرمز
لها بالأحرف الثلاثة S.N.S. وقبل أسسها الماجور « أورد
وينجت » الضابط فى مخابرات الجيش البريطانى بهدف
ما أسماه تشبيط همة العرب فى مهاجمة المستعمرات
اليهودية « فكان يتولى مفرزى من جنود الهاجاناة ايتوغلي
بها بعيداً فى أعماق الأراضى العربية وذلك للتغلب على
الحرس العربى وقتله وبذلك يضعف من قوة العرب ويسرق
مخازن أسلحتهم وينسف ذخائرهم ثم يعود ومعه كل
ما أمكن جمعه من غنائم »

« وقد وصل الى فلسطين عام ١٩٣٦ ، وفى مارس
١٩٣٨ تقدم وينجت الى القيادة العامة فى القدس بطلب

الموافقة على إنشاء (المفارز الخاصة) المشيكة من جنود الشرطة الاضافية الخاصة والمليمة بضباط ورجال بريطانيين، على أن تتخذ هذه المفارز قواعدها في المستعمرات اليهودية وذلك لمقاومة أعمال تهريب السلاح ومنع دخول الفدائيين العرب وقد غادر وينجيت فلسطين عام ١٩٣٩ « (٢٢) » .

(ب) ورد في الرواية * * لقد أصبحت لهم هيئة بعد عملية « تشيك » .

سألوم * * عليكم أن تنفلوا فوراً عملية « تشيك » وبيت « عبدك » * * ومخلصك « كانت هي بداية الفرع الحقيقي . انفجرت مبانى الحكومة فى عملية عبدك ومخلصك » (٢٣)

أما توضيح هذا الجزء المهم ، بعد ربطة بمشهد تدمير فندق داود الذى ورد فى نفس الصفحة من الرواية « فتح الحارس الباب الخلفى بفندق داود ، وحمل داود وليف أوعية الحليب إلى منزل المطبخ . دقت الساعة الثانية عشرة ظهراً وانفجرت أوعية الحليب ، وانهار مبنى الفندق ، واختلطت أشلاء رجال المخابرات الانجليزية بدمائهم بأوراق ملفاتهم . ذبحنا الانجليز . ذبحنا أسياذكم يا عرب . ليستولى عليكم الذعر قبل أن نهاجمكم فى دياركم » .

فيتضح ما سبق بالرجوع الى تاريخ تلك الفترة التى تبين أنه « نجاء التفكير فى تشييد فندق الملك داود والذى كانت تشغل الجزء الجنوبي منه بعض المؤسسات المركزية

في نظام الحكم البريطاني إبان الحرب العالمية الثانية ، مثل القيادة العامة للقوات البريطانية ، وأيضا جهاز مخابراتها ، وخططت الأرجون لعملية النسف هذه وذلك عن طريق استخدام المتفجرات والتي تعمل عن طريق جهاز للتفجير مبتكر . إلا أن الهاجاناة أرجأت تنفيذ العملية عدة مرات . وكانت الأرجون تأمل في نجاح هذه العملية أن تتحقق الغرض منها وهو اظهار القوة للبريطانيين والقسرة على الوصول حتى لقيادتهم ، وازهاب العرب وتخوينهم ، علاوة على ما سيحققه من دعاية على الصهيونيين للأرجون نفسها .

وحادث قرصة الأرجون عندما هاجمت القوات البريطانية مقر « الوكالة اليهودية في القدس في التاسع والعشرين من يونيو ١٩٤٦ - والتي يشير الكثير من الصهيونيين الى الأرجون بأصابع الاتهام في أن لها يدا في ذلك ، حيث أرادت إثارة الهاجاناة والوكالة اليهودية ، حتى تتحرك في طريق الانتقام وبالتالي فلن يجدوا خيرا من خطة الهجوم على الفندق مجالا لتوجيه انتقامها ، ويؤيد بيجين هذا الزعم الصهيوني عندما يذكر أنه كان متأكدا من أن الوكالة اليهودية سوف تقبل بخطة الفندق وتنفيذها . . .

« وصديق حدس بيجين فلم تفيض ثمان وأربعين ساعة على حادث الهجوم على الوكالة اليهودية حتى أرسلت

الهاجانة في الأول من يوليو ١٩٤٦ خطابا تعلق موافقتها
على تنفيذ عملية نسف فندق الملك داود وجاء في الخطاب :

« شنلوم !

١ - عليكم تنفيذ (شك) ومنزل (عبدك - ومنقذك
بأسرع ما يمكن . تفاد بالتأخير والأفضل اتمام العمليتين
في آن واحد . لا تفصحوا عن صفة الهيئة التي ستتولى
تنفيذ العملية ، بطريق مباشر أو أسلوب ضمني » (٢٤) .

« . . . وهكذا راحت الأرجون تعيد : لتدقيق على عملية
نسف فندق الملك داود والتي كانت قبل سسمتها بالاسم
الكودي (شك) واتصلت بشترن المشغولة عن تنفيذ
عملية مهاجمة مبنى « اخوان داود » والمسماه بالاسم الكودي
« عبدك ومنقذك » .

ولكن اعادة تدقيق المخططة استلزم وقتا ووصل الى
حوالي ثلاثة أسابيع في خلالها تم الاتفاق على أن تدخل
المتفجرات الى الفندق عن طريق أوعية المبنى بعد تجهيزها
بالمفجرات التي تنفجر في توقيت معين وأيضا تنفجر عند
محاولة تأمينها ، وبذلك أرادت الأرجون والهاجانة ضمان
حدوث الانفجار بأي شكل من الأشكال .

وفي الساعة الثانية عشرة ظهرا اليوم الثاني
والعشرين من يوليو عام ١٩٤٦ دوى الانفجار الهائل الذي
من القدس وانشق المبنى كما يقطع بسكين ، (٢٥) .

(ج) أما القرية الفلسطينية ، التي رمز لها فتحي غانم بالرمز « د » ، فمن المرجح أن تكون هي قرية « دير ياسين » والشواهد كثيرة :

— انضمام رجال القرية الى عبد القادر الحسيني ومنهم أحمد « قال لي عبد القادر الحسيني نحن في حاجة الى كل شيء وأي شيء ولنجارب به » (٢٦) .

— لم يبق في القرية سوى النسياء والأطفال والعجائز ، حين بدأ الهجوم الغادر .

كانت مخصصة الهجوم مئات الجرحى على يد عصابت « أرغون وشيخون » في مذبحة هوجية ، وقد رسم فتحي غانم جزءا منها في مشهد رهيب ، فحين رأى مختار الفجوز بشائر الهجوم « وقبل أن يستقر على رأى يقوله لسعاد وحولها ابنها في الثامنة وابنتها في الثالثة والجنين في بطنها . كان الرجال الثلاثة يقتحمون الحجرة ، وقبل أن تصل الرصاصة الثانية الى رأس مختار ، كان قد رأى ولده يسقطان يرصاص وشاش ولم ير السنوكي يقر بطن سعاد ، ولم ير تلك الفتاة التي كان اسمها يوما ديبورا تصبح مهللة . هذا ولده . وتنهال بخنجر تقطع به أوصال الجنين ، ولذة نهم شديدة الشراهة تجتاحها من فمها الى بطنها

ويقول التاريخ عن دير ياسين « اتفق القائد المحلي

(مردخاي كوفمن) مع (دافيد شالتايل) قائد الهاجاناة في القدس على القيام بالاستيلاء على دير ياسين ذلك الموقع الحيوي الذي يرتفع عن سطح البحر بألفي قدم ويتحكم في طريق (القدس - الساحل) وبالتالي يمكن فك الحصار المفروض على القدس من قبل وحدات (الجهاد المقدس العربية) بقيادة عبده القادر الحسيني . وأيضا فقد كانت دير ياسين أول قرية عربية تهاجم ، ولهذا فان القوات المهاجمة المؤلفة من الأرجورن وشترن بعد أن قدرت موقفها تماما وعلمت ان القرية لا يسكنها في هذا الوقت سوى النساء والأطفال والعجائز بعد أن انضم رجالها الى عبده القادر الحسيني ، وقامت القوات الارهابية بهجومها الفاشيستي غير المتكافئ ، وتمكنت من دخول القرية .. ويقدر عبده الله التل أن عدد الضحايا بلغ ثلاثمائة أغلبهم من النساء والأطفال والشتيوخ ، (٢٨) .

يبقى - في النهاية - سؤال هام :

فاذا كان فتحى غانم قد طمح في روايته « احمد وداود » الى عقد محاكمة لتلك الحقبة الحرجة من التاريخ العربي / الفلسطيني ، حتى بدايات عام ١٩٤٨ ، فما هي الاسباب التي أبرزها ، ونتجت عنها المأساة ؟

يمكن حصر عدد منها فيما يلي :

أولا : البناء القبلي للشخصيات الفلسطينية المسلمة (المسألة) مثل الحاج سالم ومختار العجوز ، الذين يهمهم - أساسا - ذواتهم ومضالحتهم والبعد عن مواطن الخطر .

ثانيا : انهماك العرب في أخذ الثأر بينهم ، وعدم تركيز جهودهم أمام العدو ، ودل على فتح غانم بجلوته سعود الخضرة . . . « كان عبد انقادر يحكى لى جلوته سعود الخضرة الذى حارب الانجليز لانهم سلموا اليهود السلح والذخيرة فوشى به المسعود فانتقم له شقيقه وقتل الواشى المسعود وأهل سعود ونسوا جميعا اليهود والانجليز » (٢٩) .

ثالثا : لم يكن فتح غانم موقفا في نظريته للاجلال التاريخي للمستغل ، الذى يحل محله آخر من شاكلته ، وقد كررها أكثر من مرة . ويمكن تلخيصها من وجهة نظر الراوى - أحمد ، حين قال « متى يذهب عنى هذا الكابوس داهمنى منذ رأيت شراكيبه الانصارى قادمين يطلبون المال . الشراكيبه انتهوا الى يهود . الثعبان مازال يغير جلته » (٣٠) .

أو هي على الأقل نظرة تحتاج لكثير من النقاش ، فليس حتما أن يحل مستغل مكان آخر ، حتى يصبح بعلنا تاريخيا ، أو جزءا من تاريخ المنطقة . بمعنى أنه ليس

محتمل أن يكون نصيب المناطق العربية أن يستغلها آخرون
باستمرار !

رابعاً : العرب لم يحاربوا اليهود فقط ، بل الانجليز
أيضاً . . . قال عبده القادر : الانجليز وراء كل هذا . .
نحن نحارب انجلترا » (٣١) .

خامساً : خطأ المهادنة مع اليهود . . « بعد شهر ،
سوف يصرخ عبد القادر في غضب : « لن أكرر خطأ فوزي
القواقجي . . لقد كنت مع أبي نزور شيخنا مريضاً بالسل
كان من رجاله . حدثنا كيف اضطروا الى مهادنتهم بعد
أن تدفقت عليهم العهود . كان الرجل يستغل دما وهو
يقول لا نريد كتاباً أبيض ولا كتاباً أزرق ولا كتاباً أسود .
لا نريد كتباً . فهؤلاء الملاحين لا يعرفون كتباً في الأرض
ولا كتباً في السماء » (٣٢) .

سادساً : وضع عبد القادر يده على قلبه وقال :
لا أملك الا هذا . . قلبي يطمئنني علينا ان نحارب
بالعواطف ، بالمشاعر ، في غياب الحسابات وقلة
المعلومات » (٣٣) .

سابعاً : حب العرب المتوارث للمبالغة والتهويل
وتبسيط الأمور .

« فجأة قال بسام : نحن مازلنا نأخذ الأمور ببساطة

— لماذا

— نحن نناقض أنفسنا .

— كيف ؟

— نقول أننا قادرون على سحقهم .. ونقول ان
الانجليز بامبراطوريتهم معهم »

» ... هتف عبد القادر بين أسنانه : سوف
نسحقهم « (٣٤) .

ثامنا : يفسر العرب الأحداث بالجنس ..

يعبر عنه أحمد سالم من خلال حوار ذاتي « نفسر
الأحداث بالجنس ، نراها من خلال الغرائز ، وأحكام
الشبهات » .

« قال الضابط : صدقني انهم يحاربون بكل شيء ..
حتى أجساد نسائهم » (٣٥) .

الهوامش :

(١) رواية « الساخن والبارد » فتحي غانم - مؤسسة روز اليوسف ، الطبعة الثانية ، ديسمبر ١٩٨٨ .

(٢) رواية « أحمد وداود » فتحي غانم . دار الهلال ، الطبعة الأولى ، يونية ١٩٨٩ .

(٣) لمزيد من التفاصيل كتاب « جارسيا ماركيز وأقول الدكتاتورية : دراسة في رواية خريف البطريق » ، حسين عيد من ص ١٥ وما بعدها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، القاهرة .

(٤) قواعد النقد الأدبي : لاسل إيركرومبي ، ص ٤٦ ترجمة د . محمد عوض محمد ، دار الشؤون الثقافية العامة - طبعة ثانية - بغداد ١٩٨٦ .

(٥) الأفكار والأسلوب ص ٢٥ تأليف أ . ف . تشيتشرين ، ترجمة د . حياة شرارة ، منشورات وزارة الثقافة العراقية ، ١٩٧٨ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٢١ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٥٥ .

(٨) مجلة أفاق عربية ، « قنص غانم في مواجهة عالمه الزواشي : حوار حسين عيد » ، العدد ١٢ السنة الحادية عشرة ، ديسمبر ١٩٨٦ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ص ١٢٦ .

(٩) رواية « أحمد وداود » ، ص ٤٠ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٤٥ .

(١١) المصدر السابق ، ص ٧٥ .

(١٢) المصدر السابق ، ٦٩ .

(١٣) الشخصية اليهودية الاسرائيلية والروح العدوانية د . رشاد عبد الله الشامي ، ص ٣٠ - سلسلة عالم المعرفة العدد ١٠٢ - يونيو/حزيران ١٩٨٦ ، الكويت .

(١٤) المصدر السابق ، ص ٣٢ .

(١٥) تجسيد الوهم ، قدرى حفى ، ص ١٦٧ - دار آتون - ١٩٨٤ ، القاهرة .

(١٦) الايديولوجية الصهيونية ، د . عبد الوهاب المسيري ، ص ٩٧ - الجزء الثاني - سلسلة عالم المعرفة - ٦١ - يناير ١٩٨٣ ، الكويت .

(١٧) الاسرائيليون من هم ؟ د . قدرى حفى ، ص ٢١٢ - دار آتون - القاهرة ، ١٩٨٤ .

(١٨) رواية « أحمد وداود » ، ص ٩٨ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ١١٥ .

(٢٠) الصهيونية وسياسة العنف - محمود سعيد عبد الظاهر ،
ص ١٥١ - سلسلة نصوص ودراسات في الصهيونية ، ٢ ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .

(٢١) رواية « أحمد وداود » ، ص ٩٩ .

(٢٢) الصهيونية وسياسة العنف ، ص ١٨٨ ، ١٨٩ .

(٢٣) رواية « أحمد وداود » ، ص ١١٢ .

(٢٤) الصهيونية وسياسة العنف ، ص ٢٤٠ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢٤١ .

(٢٦) رواية « أحمد وداود » ، ص ٩٩ ، ويستمر حوار متقطع خلال
الفصل الثاني عشر والثالث عشر بين عبد القادر الحسيني ورجاله .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ١١٦ .

(٢٨) الصهيونية وسياسة العنف ، ص ٢٤٢ .

(٢٩) رواية « أحمد وداود » ، ص ٩٨ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٠٩ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ١١٢ .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

الفصل الثالث :

- دخول الكاتب برؤية (سياسية) من بنسات أفكاره .
- قراءة في رواية «قالت ضحى» لبهاء طاهر :

قراءة في رواية «قالت ضحى» لبهاء طاهر :

دخول الكاتب برؤية (سياسية) من بنات أفكاره

يعتبر بها طاهر من أبرز نجوم جيل الستينات من الكتاب في مصر . له ثلاث مجموعات قصصية : «الخطوبة» ، «بالأمس حلمت بك» ، و « أنا الملك جئت » كما أصدر ثلاث روايات : « شرق النخيل » ، « قالت ضحى » ، و « خالتي صفية والدير » .

حاول بهاء طاهر في رواية « قالت ضحى » أن يقدم محاكمة لثورة يوليو ..

فما هي أبعاد هذه الرؤية (السياسية) ؟

كيف اختار الزمن الروائي وأماكن الأحداث والشخصيات ليجسد من خلالها رؤيته ؟

وهل تحقق الكاتب ما طمح اليه سياسيا في البناء
الفنى للرواية ؟



اختار بهاء طاهر زمنيا تاريخيا محددًا ، من تاريخ
« ثورة يوليو » ليكون نقطة البدء التي تنطلق منها روايته ،
فكان ذلك الصباح الصيفي في أول الستينات ، في اليوم
الذي تلا التأميم ، وكان اغلاق بورصة الأوراق المالية
أحد مظاهره . وتبرز أهمية هذا الاختيار ، في أن التأميم
كان أحد نقاط التحول الأساسية في بنية المجتمع ،
ومؤشرا نحو اتجاه سياسى جديد .

واقترع زمن الرواية فترة بعد ذلك لسنوات عديدة ،
رصعه الكاتب خلالها بأهم الأحداث (الواقعية) الخارجية
مثل حرب اليمن ، وتحول تنظيم الاتحاد القومى الى الاتحاد
الاشتراكى كما نمت خلاله الأحداث وتطورت للأمام .

أيضا تناثرت - خلال الزمن الروائى - عدة
استرجاعات ، كشفت شخصيات الرواية النقاب عنها ،
وثمتت من خلال نقاط تماس أو أزمة كانت حافزا للتذكير
أو بحث وقائع حدثت في الماضى القريب أو البعيد السابق
لزمن الرواية المرسوم .

أما اختيار المكان الذي تجرى عليه أحداث الرواية ،
فقد لعب دوراً مهماً في إبراز الموقف السياسي للشخصيات ،
وساعد في كشف الواقع الاجتماعي لهم ، فأصبح عنصراً
فاعلاً في تجسيد وتصعيد أزمة الشخصيات .

المكان هو مكتب مراقبة التنظيم والإدارة التابع
لأحدى الوزارات ، يطل على بورصة الأوراق المالية التي
أغلقت بعد أن كانت أصوات ضجتها تصل إلى العاملين
بالمكتب ، وعندما تنتهي يعرفون أن وقت انصرافهم أيضاً
قد قرب .

... أنه كان الوسط الذي يشغل موقع المراقب للأحداث ،
وكأنه انعكاس الرواية (التي يرويها) . أنه - أيضاً -
متفرج يرقب ما يحدث ، دون أن يشارك في الأحداث ،
فقد اختار بملء إرادته عزلة الانطواء بعيداً عن أهواء الواقع
السياسي الجامحة ، ولعل هذا يتيح له فرصة محاكمة هذا
الواقع .

تجسيد الرؤية السياسية :

حاول بهاء طاهر أن تكون شخصيات روايته
(الرئيسية) رموزاً أو نماذج لتجسيد بنية المجتمع ،
وينسب تقارب الواقع تقريباً . فكانت البسيطة (ضئيلة)
ممثلة الطبقة الأرستقراطية ، بينما اتسعت تمثيل الطبقة

الشخصية واقفد الى أربع شخصيات هي : الراوى (مثقف ، يبلغ من العمر ٣٦ عاماً ، له اختان « سعاد وسامية » ، وهو يعمل قف ضحى فى نفس المراقبة) • صديقه « حاتم » (صديق الراوى منذ أيام المدرسة الثانوية ، ويعمل فى قسم شؤون العاملين بنفس الجهة) • العامل « سيد قناوى » (الذى كان يعمل منادياً للسيارات ، وبعد اغلاق البورصة ساعده الراوى كى يلتحق ساعياً بالديوان العام للوزارة) • والشخصية الرابعة هي « عبد الحميد » (زوج أخت الراوى ، وهو نموذج لانتهازية « المتعلم » • استفاد من نشأته فى القناطر الخيرية بلغة الراوى ، فى توطيد صلاته به حتى تزوج أخته ، كما امتطى فوجة تنظيمات الثورة السياسية طريقاً للصعود) •

ويلاحظ أن التناسب بين هذه الشخصيات لم يحقق التوازن بينهم فى الرواية ، ربما كما يحدث فى الواقع ، فقد انفردت (ضحى) بمساحة كبيرة من الرواية ، على حساب بقية الشخصيات •



بدأت أحداث الرواية ، والراوى مهوم بمنحة للسفر الى إيطاليا ، سبق أن رشح لها ويتمنى أن تتم ، لما توفره من مال يساعده على تزويج أخته الكبرى • ويسعده الخط

(فعلا) حين تتزوج من مدرس معار الى السودان ، وتسافر معه بأقل تكاليف ممكنة ، وفي ذات الوقت يذاكر سيد قناوى ويحصل على الإعدادية ، وسرعان ما يضمه « حاتم » الى التنظيم السياسى بالوزارة . كما ينجح « سيد » أيضا كممثل للعمال فى اللجنة النقابية بالوزارة ، لأنه مخلص وصادق فى تبني مطالبهم . وفجأة يشارك سيد فى حرب اليمن ، وأيضاً تنتهى اجراءات المنحة ويسافر الراوى ومعه ضحى ، ولعل علاقاتها هى التى حركت الأوراق (الراكدة) .

وفى ايطاليا ، وبين ربوع آثارها ، يتفجر الحب الكامن بين ضحى والراوى ، ويفرض نفسه قويا عنيفا على الأحداث ، التى سرعان ما تنمو منحنى غريبا ، فى لقاءات الراوى مع موظفة ايطالية (تعمل فى المعهد الذى يقضيان به فترة المنحة) ، تحاول أن تجنده ليعمل لحساب إحدى جماعات السلام الاسرائيلية ، لكنه يرفض متفهما أبعاد الفخ الذى تجذبه نحوه ، وهى تخبره بنبا انجهاض ضحى ، فيجرب الى غرفتها بالفندق ، ويلح أن تفتح له ، وحين تفتح له فى النهاية ، اذا بها تفاجئه « ابتعد .. » ثم تصفق الباب ، لتكون هذه الكلمات الحاسمة نقطة انقلاب أخرى (غير مفهومة) انقطع على أثرها ما بينهما من علاقة ، ليعودا الى القاهرة كغريبين ، فاذا هو ضائع يدفن همومه فى لعب الطاولة واللامعنى ، حتى يحاول أن يخبر زوجها فى لحظة جنون ، بما كان بينهما فى ايطاليا ،

لينتهي الأمر بانتقال ضحى من العمل فى نفس مراقبته
الى متكرتازية وكيل أول الوزارة ، ليكون هذا النقل ايدانا
بتحول غريب آخر فى شخصية ضحى ، حين تفتح بيتها
للسهرات ، التى يكون صديقها حاتم أحد مرتاديها ، واخذ
الدائرين فى فلك الاعجاب بها ، لكنها كانت تصنعه
باستمرار .

تنتهى الرواية بسيد القناوى يقود حملة ضد وكيل
أول الوزارة (المختلس) ومعاونيه وعلى رأسهم ضحى ،
وتحقق النيابة فى الموضوع ، فيضطر وكيل الوزارة أن
يجعل من ضحى كبش فداء ويدفعها للاستقالة ، فتودع
القناوى ، وحين يسألها « لماذا رحلت ايسيت يا ضحى ؟
ومتى تعود ؟ » .

تقول له وهى تبسط كفيها وتبتسم « أنت لاتسأل
ايسيت متى ؟ ولا تسألها لماذا ؟ » .

تحولات :

هنا لابد من وقفة أمام شخصية ضحى وشخصية
سيد القناوى ، للورهمينا المتعظم الذى أدياه فى إبراز
الرؤية (السياسية) للرواية .

كانت « ضحى » هى نموذج الطبقة الارستقراطية
(التى نزعمت عنها الثورة ملكياتها) تتمتع بثقافة عالية

تستند إلى لغات أجنبية تجيدها ، وذوق رفيع يتبدى
في اجسامها المزهرة بجماليات المكان ، والتألف مع أنواع
معينة من الأزهار ، واستيعابها للآثار المحلية والأجنبية ،
وتذوقها للآداب العالمية . فهي - ببساطة - نموذج سابق
رسمه الكاتب برهافة و إعجاب وحب . كانت تلك ملامحها
في الجزء الأول من الرواية قبل سفرها إلى إيطاليا . وإذا
بالكاتب بجانبه التوفيق في أن يحافظ على استمرارها بهذا
السموق في بقية الرواية ، فإذا هي تتحول - دون تبرير
فني - إلى شخصيتين أخيرين مختلفتين : أولهما في
إيطاليا ، عندها تنقصر شخصيتها إلى (أسطورة
إيزيس وأوزوريس المصرية القديمة) . فلماذا حدث هذا
التحول الأسطوري بعد بنائها الواقعي في الجزء الأول ؟
ولماذا أنهت علاقة حبها فجأة مع الراوي ، بأن أخبرته بأنه
ليس هو ، بعد أن استسلمت له ، وتجرعت حبه
باقتناع ؟!

أما التحول الثاني الذي يصدم القارئ فجاء في
نهاية الرواية ، حين يفاجأ بأن هذه الشخصية المزهرة
الحسنة ، التي يؤرقها أي اهتزاز - ولو طفيف - في الملامح
الجمالية للمكان من حولها ، قد تدنت دون سابق انذار ،
لتنسأهم في أعداد بيتها لجلسات السمر ، وتساعده وكيل
الوزارة في سرقة اشتراكات العمال (التافهة) في رحلة
وهنية إلى بورسعيد !

ويبقى « سيد قناوى » النموذج المضطرب لشخصية
« ضحى » ، فهو مثل الشريحة العمالية ، المهاجرة من
القرية هرباً من الفقر والاضطهاد ، والذي أجبه العمال
لصدقه وإخلاصه ، فنجح فى النقابة ، وفى التنظيمات
السياسية (نموذجياً أكثر مما يجب) ومن خلاله استطاع
« بهاء ظاهر » أن يحاكم ثورة يوليو بسلبياتها
وإيجابياتها ، وأن ركز الأضواء على السلبيات أكثر ،
كالخوف المتفشى بين المواطنين من الثورة ومحاولة إظهار
أنهم من أنصارها اتقياءاً لشرها ، كما انتقد انتهازية
التنظيمات السياسية القائمة ، وتشدد المسؤولين بالعبارات
الطنانة ، وكان لابد له أيضاً أن ينتقد حرب اليمن ،
فكيف يفعل هذا ونسيج روايته لا يسمح له بذلك ، فهذه
تفكيره أن إرسال سيد قناوى إلى اليمن ، رغم أن هذا
يناقش ما قدمه من معلومات عن سيد ، فعند تقسيمه
للتعيين بالوزارة ورد بالنص « سيد معه شهادة المعاملة
وشهادة الابتدائية » ، وهذا يعنى أنه أمضى فترة تجنيده
الاجبارى ، ليفاجأ القارىء بعبد ذلك بـ « حاتم » يخبر
الراوى بأن « سيد » طلبوه للتجنيد وربما يكون قد سافر
إلى اليمن بالفعل !

فكيف يطلبونه للتجنيد وقد سبق أن أمضى فترة
تجنيده بالفعل ؟ ويؤكد هذا ما قاله الدكتور عبد القادر
القط فى سياق نقده للرواية أن سيد « سافر إلى اليمن

ليشترك هناك في الحرب ويفقد احدي ساقيه ، وكانها
ضاعت ثمنا ووسيلة للحديث عن حرب اليمن واحداثها ،
كما لا يفوت قارىء الرواية ان أغلب لقاءات الراوى
وسيد كانت تعتمد على الصدفة ، التى يؤخذ عليها -
من الناحية الفنية - انها افتعال لموقف ، وليس نتاج تطور
طبيعى لمسار الأحداث .



هكذا طمع « بهاء طاهر » الى محاكمة كاملة لثورة
يوليو ، انتهت بادانتها « يجب أن يعود كل شيء كما كان
قبل الثورة ذاتها » ، فحقق أمنيته حين وضع أفكاره على
لسان أبطال روايته ، دون أن تعكسها مواقف الرواية ،
أو يكشفها نسيجها دون بيان .

الفصل الرابع :

- دخول الكاتب برؤية (اجتماعية) من بنات أفكاره .
- قراءة في رواية « الموت مدى الحياة » للكاتب المغربي محمد صوف

البناء الفني في رواية « الموت مدى الحياة » :

دخول الكاتب بروية (اجتماعية) من بنات
أفكاره

• « الموت مدى الحياة » (١) •

هي الرواية الثانية التي صدرت حديثا للكاتب
المغربي محمد صوف ، بعد روايته الأولى « رجال
ولد المكي » (٢) التي صدرت عام ١٩٨٠ •

تثير قراءة هذه الرواية عددا من التساؤلات عن مدى
حرية الكاتب في تحميل البنساء الروائي بوجهة نظره
السياسية من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه ، وهل هناك
مزالق فنية تعترض تشييد مثل هذا البناء ؟ وما هي
الفروض الفكرية التي بنى عليها الكاتب روايته ؟ وما مدى
توفيقه فيه !

الفروض الفكرية للرواية :

يُعكس بناء الرواية عددا من الفروض الفكرية التي يتبنّاها الكاتب وتلخص وجهة نظره الخاصة وهي :

أولا : يتعاطف الكاتب مع الطبقات الفقيرة لشعبه ، ظهر هذا في اختياره لشخصيات أبطاله من الفقراء الذين يعانون فقرهم ، وأن هذا الفقر يقف حاجزا رهيبا أمام تطالعهم نحو حياة أفضل . ونجد ذات الجوز في قصة قصيرة للكاتب بعنوان « حكاية شخص هامشي جدا » (٣) حيث نتابع شخصا التحق بعمل بقسم المستخدمين ، وهو من أسرة فقيرة جدا حيث تستنزف أجرة البيت ثلاثة أرباع أجرة النواله ، وهو يتكون من غرفتين ، الوالدان ينامان في غرفة ، والغرفة الأخرى يتقاسمها مع أحد عشر فردا .

ونجد ذات الفقر أيضا في الفصل المنشور من رواية الكاتب الجديدة (٤) ، حين يضطر بطبل الرواية سعيد أن يعود إلى بلده ولا يستكمل دراسته في فرنسا حتى يعول عائلة أخيه الذي مات ، فعبد إعالة أفرادها أصبح ملقى عليه ..

ثانيا : عندما يتعاطف الكاتب مع فقراء شعبه فهو يقف بالتالي ضد الظلم والفساد واستغلال أصحاب العمل

الذى يعاتون منسبه ، وهو يفترض - فى الرواية - أن ضحايا هذا الواقع سيندفعون للقتل .

ثالثا : لذلك ينشد الكاتب الحرية والعدالة ، ويؤكد على ضرورة توافر حرية الصحافة التى تكفل كشف وتعرية أى انحراف يقع بالمجتمع .

كانت تلك أهم التيسارات التى يجيش بها فكر الكاتب ، وهى فى ذات الوقت الفروض الفكرية التى شاد عليها البناء الفنى للرواية . فكيف كان ذلك ؟

أعمدة البناء الفنى للرواية :

أولا : انعكس تغاطف الكاتب مع الطبقات الفقيرة حين اختار الأرضية التى تجرى عليها أحداث الرواية من واقع يعيش فيه عدد من (الأشخاص) الفقراء وهم :

١ - صالح : شاب من أسرة فقيرة ، لم تدفع ايجار البيت لمدة سنة . يحلم أن يكون له مكتب وهاتف فى عمل متميز ، يقضى أوقاته فى السينما والملاهى يتابع بطل الفيلم الذى يعانى من أزمات نفسية ويغرق مشاكله فى الخمر وصالح يشعر أنه يؤدي مثل هذه الأدوار ببراعة .

٢ - بيبي : شاب يعمل خادما وسائقا فى قصر الحاج مصطفى الذى تعيش فيه ابنته كليوباترا وعشيقها ادوارد ، ويقضيان أوقاتهما فى قجر وعريده وبيبي يرفض

هذا الواقع « تبا لهذه الأيام .. لولا الفقر .. كيف أقضيها
بين هؤلاء .. لولا الفقر » ، ويستعيد ذكرى أوقاته السعيدة
في بيت الحاج حمدي حيث حفلات الذكر ..

٣ - سعيد : أحد القيادات العمالية الشابة في مصنع
الحاج مصطفى يدير اضراباً مع العمال لرفع الأجور ، وهو
أيضاً من أسرة فقيرة أصيب أبوه - الذي كان يعمل حمال
جالات أسمنت - في حادث سسيارة ، فاستغنت عنه
الشركة ، فمات بعد أسبوعين ، ويفشل الاضراب لنجاح
الحاج مصطفى في بذل الشقاق بين العمال ، ويفشل
سعيد .. وكان هذا بناء الفصل الأول من الرواية ..

ثانياً : وحتى يبلور الكاتب أفكاره فإنه قام بتوظيف
وتوزيع قضايا الظلم والفساد والاستغلال على نماذج
المختارة ، وقام بدفعهم - قسراً وافتعالا - ليرتكبوا فعلاً
مشتركاً وهو القتل :

١ - صالح (قضية الظلم) : يستيقظ يوماً على
أمتعة دارهم وهي ترمى في الشارع ، ويحضر رجال الشرطة
ويخرجون أثاث المنزل بناءً على حكم قضائي لصالح صاحب
البيت ، الذي سبق أن طالبهم بمضاعفة الأيجار لكنهم
رفضوا .. واعتبر صالح أن ما حدث ظلم جائر وقع عليهم ،
فاندفع إلى القاضي الذي أصدر الحكم - كما وصفوه له -
وقتل بسكين المطبخ .

٢ - بيبي (قضية الفساد الأخلاقي) : يحاول أن

يصلح من فساد الابنة وعشيقها ، فيتقدم من أبيها الحاج مصطفى متأثرا بكلمات رئيس الجماعة الدينية بقريته « غير المنكر بقلبك ولسانك ويدك » ، وينصحه أن يردع ابنته ويبعدها عن الزنى مع ادوارد (الكافر) ، وكذلك ينصحه ألا يشرب الخمر لأنه مسسلم وسبق أن حج الى بيت الله . . لكن الحاج رفض أن ينصت له وأن يترك الوعظ لأهل الوعظ وأن يذهب لينام ، فصاح بيبي في وجهه ساغير المنكر بيسلدي « واقتحم بيبي باب غرفة كليوباترا ، التي كانت في ذروة نشوتها مع ادوارد وقتل كلا منهما بزجاجة خمر وهو يصرخ « الى الانجيم الى الانجيم » .

٣ - سعيد (قضية الاستغلال) : يتذكر كلمات

هدى « ستندم يوما يا سعيد . . (اندفاعك ليس في صالحك . . وهؤلاء كلهم سيتنكرون لك » ، وتذكر الحاج مصطفى وتوعده له بالطرد ، وعندما حانت الفرصة نفذ وعيده ، ويتذكر استغلال أصحاب العمل لوالده وطرده حتى لا يتحملون غيبه عجز اصايبته ، فذهب الى الحاج مصطفى ووصفي جنسية معه ، قتله خنقا ، وهو يقول « في السجن سأضمن اللقمة والمبيت والملبس . سيضمن لي موتك ما حرمتني منه حياتك » .

وكان هذا بناء الفصل الثانى فى الرواية ..

ثالثا : يحاول الكاتب أن يحصد ما نحققه فرضه الذى زرعه فى الفصلين السابقين وهو : ماذا يحدث اذا تعرض شباب فقراء للظلم والفساد والاستغلال ، فقتل كل منهم ظالما ومفسده ومستغله ؟ .

عندئذ يتركنا أمام عدد من النتائج :

١ - يلتقى هؤلاء الشباب (القتلة) فى السجن وهم غير نادمين على ما فعلوا لأنهم :

صالح : يرى أنه لم يقتل ، بل قال كلمته بسكين .
بيبي : يرى أنه غير المنكر بيده ، وأدى رسالة عظيمة ، وأنه موعود بالجنة .

سعيد : يعتقد أنه خلق ليؤدى هذه الرسالة العظيمة .

٢ - ينقل لنا الكاتب موقف المجتمع منهم من خلال هدى ، التى سبق أن ظهرت فى ذكريات كل من صالح وكليوباترا وسعيد بموقف الفتاة الواعية ، الناضجة ، التى تشع حكمة .. فاذا هى تبينى قضيتهم كمظلومين ، رغم أن المجتمع اهتز بشدة لجرائمهم .. وتكشف لنساء باصرارها موقفين :

— الأستاذ نبيل المحامي : رفض أن يغامر بسمعته
التي نذرهننا في أكثر من حديث له لخدمة ونصرة
المستضعفين ، وهو يحذرهما أن جرائمهم مرتكبة بقصد .

— الأستاذ كمال الصحفي المشغول عن جريدة صوت
الحقيقة (الجريدة الصبارة بالحق والفاضحة لكل
المناورات والمثعرضة كم من مرة للحجز) رفض أيضا أن
يتبنى قضية الثلاثة ، رغم أن والدها حذرهما من امكانية
حدوث ذلك . . . وكان هذين الموقفين تأكيد بأن انقتل
ما كان ليحدث ، لو وجدت حرية الصحافة ، وتوافرت
العدالة النزيهة التي تدافع عن المظلومين . .

٣ — اذن ما تأثير هذه الجرائم على المجتمع ؟

— القضاة خائفون يرفضون العمل ويوقعون على
عريضة بهذا المعنى .

— أصحاب الخدم : اتفقوا على تقليل أعمالهم ، حتى
لا يقتصروا على ما ارتكبه يميني .

— أصحاب الأعمال : اتفقوا على أن يزيدوا أجور
العمال ، رغم أن هذا سيقطع أرباحهم لأن (شعبهم
يغلبهم عن افتراسنا) .

٤ — الخاتمة : يقترح الصحفي على هدى أن تنشيء
صحيفة خاصة وسيناندها في ادارتها ، وعين تخبر

والدها يحذرهما . (ماذا سستقولين في جريدتك اقتبلوا
الأغنياء . اذبحوهم لكي تذهبوا الى السجن ويحكم عليكم
بالاعدام وبهذا تموتون ميتة كريمة بدل حياة الذل التي
تعيشونها . . » وقال لها المحامي (نبيل) « الكلمة
لا تقا تل . . لأنها لا تستطيع ذلك » .

ويختتم الكاتب روايته بظهور شخص ما يحذر هدى
بأنها أصبحت قشروعا يدرس على الموائد المستديرة
و « ستهين ضحية حماسك » ، لأن « الجميع لن يراهنوا
عليك بل يستعملونك لراهن عليك الآخرون » .

و حين تسأله عن الذين غير العنف عاداتهم (القضاة ،
أصحاب الخدم ، رجال الأعمال) ، يقول لها « سيعودون الى
عاداتهم القديمة » ، « وما حدث ليس الا سحابة صيف ،
مكن الحالة المتعارف عليها تدوم . يجب أن تدوم » .

و حين حاولت أن تتبعه ، اكتشفت أنه اختفى في
الخارج حيث كان الظلام يخيم .

وكان هذا بناء الفصل الثالث والأخير من الرواية . .

مزلق البناء الفني للرواية :

أولا : لأن بناء الرواية يقوم على فرض أساسي
أو تساؤل جوهري وهو : ماذا يحدث اذا تعرض شسباب
فقراء للظلم والفساد والاستغلال . « فقتل كل منهم ظالمه
ومفسده ومستغله » . لذلك جاء بناء الرواية مقتعلا بتسميم

بالتعميد ، اعتمد فيه الكاتب تقسينا عقلايا يخدم تنفيذ
الفرض السابق .. هكذا اختار نماذج (صالح ، ييسى ،
وسعيد) ، ثم حمل كل منهم قضيته ، لنفاجأ باشتراكهم
جميعا في فعل القتل ..

ولا شك أن الكاتب حين يجتري (خبرة) من حياته
الخاصة ، أو من تجربة الآخرين ، ليقدمها للقارئ في
العمل الفني ، من خلال حيز زماني مكاني محدد أو متداخل ،
فهو محكوم أن يترك أشخاص روايته يتصرفون - بعفوية
وحرية - وفق أهوائهم الخاصة ، حتى يتوافق في عمله
الصدق الفني ، وينهض بالحياة ..

لكن محمد صوف دخل روايته من خلال منظور فكري
محدد سلفا ، حدد حيز رؤيته وأشخاصها بناء عليه ، وأجبرهم
على الانصياع لهذا المنظور قسرا ، ليصلوا - معا - الى نقطة
القتل التي سبق أن حددها لهم ..

وللمثال نتابع المؤلف وهو يرسم لنا صالحا (في
الفصل الأول) شابا لا مباليا ، جالما ، يقضى وقته بين
المقاهي والسينما ، ولا يهتم بواقع معيشتهم المبر ، وبدا
وكان مشكلة مطالبة صاحب السكن بزيادة الإيجار
لا تؤرقه البتة .. فكيف يقدم شاب كهذا على القتل في
أعقاب طردهم ، علما بأن نموذجنا الأعلى كان البطول
السينمائي الذي يغرق مشاكله في الخمر الذي يفتسيه ؟ ..

ثم على من يجب أن يصيب انتقامه على صاحب البيت - أضل
المشكلة - أم على القاضى الذى أصدر حكما بالطرد وقتئذ
لأسباب لم يثبت زيفها ؟ .

ولكن لأن الكاتب كان قد خطط سلفا للقتل ، ورأى
أن يصيب القاضى (رمز العدالة) ، فدفع صالحا وأجبره
على ارتكاب جريمة ، ليس لديه أى مبرر لارتكابها ، لذلك
لم يقتنع القارىء بجريمته ، وإن ظهرت أصابع الكاتب التى
تحركه من خلف ستار . .

ونفس هذا الموقف ينصرف الى شخصيتى ييبى
وسعيد ، فكلاهما لم تظهر الظروف الضاغطة حولهما ،
التي تدفع أو تحفز أيهما الى القتل الذى أراده المؤلف .

ثانيا : رتب المؤلف على فعل القتل عددا من النتائج
.. منها عدم ندم الشهاب الثلاثة على فعل القتل ، لأسباب
غير مقنعة بالمرّة .. فهل يقتنع القارىء عندما يبرر ضالح
فعلته (وهو الشهاب اللامبالى الذى يقضى وقته بين المقاهى
والسينما) بأنه قال كلمته بسكين .. لا شك أن القارىء
سيراهما مجرد بلاغة لفظية .. ولا أظن أن القارىء سيقتنع
أيضا بأن ييبى وسعيد أديا رسالة عظيمة وأن أولهما
موجود بالجنة .

أما بالنسبة للتحويل الذى أحدثته الجريمة على
القضاة وأصحاب التخدم ورجال الأعمال ، من تحسن نفى

تصرفاتهم .. فهو تعميم لنتيجة أرادها الكاتب ، لن يقتنع
بها القارىء لأنه لم يجد أو يقرأ التحول فى نفوس هؤلاء
الأشخاص ..

ويدين الكاتب المحامى (الذى رفض أن يغامر بسمعته
لنصرة المستضعفين) حين رفض الدفاع عن هؤلاء القتلة ،
فهل اعتبر الكاتب الحل الفوضوى ، الفردى الغير مبرر ،
إذا صدر من شاب عاقل ، عمله ضعيفا ، وضحية ؟

قد يكون مثل هؤلاء المحامين موجودين فعلا فى الواقع
.. لكن رفضهم هنا لا يدينهم أبدا .

ثالثا : تورط الكاتب حين وضع فرضية الفكرى
موضع التنفيذ فى الرواية .. ولم يعرف كيف يتخلص
من ورطته .. لذا جاءت نهايته مفتعلة ، مفتوحية ، غير
مقنعة .. حين أرادت هدى (التى رسمها واعيية ، ناصجة ،
ناصحة ، تشع حكمة ، ولم يحدد علاقتها بوضوح بأى من
الشخصيات الثلاث وان قدمت لهم العديد من النصائح)
أن تنشئ صحيفة خاصة ، حذرها أبوها من انشائها ،
فماذا ستكون قضيتها ، وحتى يقنع المؤلف هدى بشكل
نهائى أدخل فى السياق الروائى شخصا ما (غير محدد
الملامح وان كان يشع حكمة أيضا) نصحتها بأن كل شيء
فى المجتمع سيعود الى حاله القديم ، وانها يجب أن تأخذ
حذرهما من الآخرين لأنهم سيعملونهنسا ليراهن عليها

الآخرون . . . وحين تجرى وزاؤه لتستفسره ، تجده قد
اختفى . . .

فهل غيرت هدى تفكيرها ؟ وما مصير المساجين
(القتلة) الثلاث ؟ ترك الكاتب النهاية مفتوحة
ولم يحسم الأمر . . .

رابعاً : خلط الكاتب بين وجهة نظره وأفكاره
الخاصة ، وبين وجهة النظر الموضوعية التي يجب أن
يستنبطها القارئ من طيات الرواية ، ومن سياق أحداثها
وتطور شخصياتها الحية ، لأن الكاتب أراد أن ينتصر
لأفكاره الخاصة ، مما أفقد الرواية صدقها الفني .

كلمة أخيرة :

يملك الكاتب المغربي محمد صوف أدوات الكتابة
الروائية ، والتي استخدم بعضها في الرواية بشكل جيد ،
نذكر منها : تمكنه من أسلوب (الرجعة للوراء) باستخدام
جميل الحوار المكثفة الموحية وكأن الإنسان تذكرها فجأة .
كما استخدم أسلوب القطع السينمائي بشكل جيد أيضاً
في المشهد الذي يندفع فيه صالح وقد أخفى شبيبتا في
ملايسته إلى القاضي الذي أصدر الحكم بطردهم من مسكنهم ،
ويستظره حتى ينتهي من قراءة أحكامه وقباجاه . . . وهشياً

يحدث القطع ، لينقلنا الى البيت حين تنبهت الأم على فقد
السكين .. فهو لم ينقل لنا حادثة قتل القاضي ، ولكن
استخدامه لاسلوب القطع السينمائي أكد المعنى ايحسا.
دون افصاح ..

وهذا ما يجعلنا نترقب روايته القادمة - بشغف -
آملين أن تكون رواية « الموت مدى الحياة » مرحلة قد
تجاوزها الكاتب الى غير رجعة ..

الهوامش :

(١) رواية « الموت مدى الحياة » محمد صوف - الدار العربية للكتاب - تونس ، ٨٣ .

(٢) نشر هذا ضمن التعريف الذي أوردته مجلة ابداع القاهرية للكاتب ، حين نشرت له فصلا من رواية جديدة بعنوان « السنوات العجاف » ص ١٠٥ - ١٠٨ مجلة ابداع (الابداع الروائي : عدد خاص) العدد الأول - السنة الثالثة يناير ١٩٨٥ ، ثم ظهرت الرواية بعد ذلك عام ١٩٨٨ .

(٣) مجلة العربي : العدد ٣٢٤ - نوفمبر ١٩٨٥ - قصة « حكاية شخص هامشي جدا » للكاتب محمد صوف من ص ٤٢ - ٤٥ .

(٤) مجلة ابداع - العدد الأول - السنة الثالثة يناير ١٩٨٥ ، ص ١٠٥ .

الفصل الخامس :

- عدم التفرغ لفن القص
- قراءة في مجموعة قصص «ضم القمح ليلا»
للقاص بيومي قنديل

قراءة في مجموعة قصص (ضم القمح ليلا) :

عدم التفرغ والاخلاص لفن القص

رغم أن القاص بيومي قنديل نشر أولى قصصه في الستينيات ، إلا أن مجموعته القصصية « ضم القمح ليلا » لم تصدر إلا في الفترة الأخيرة ، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة « قصص عربية » .

تتركز قصص المجموعة العشرين - جميعا - على تقديم نماذج من البشر في لحظة احتكاك أو مواجهة أو صدام ، في بيئات متباينة ، مع عزف منظومة تنويعاتها المختلفة ، بشكل متنامي . . فقد يواجه الفرد واقعا جديدا ، أو يحدث احتكاك بين الذكر والأنثى ، أو قد تتم مواجهة بين فرد وفردين ، أو قد يتجرى صدام بين الفرد والمجموع . . وفي جميع هذه الحالات ، يؤوب الفرد

بخسران مبین ، باستثناء حالتین فقط : اذا كانت المواجهة بين فقيرین (أى من واقع واحد ، وتحت وطأة معاناة مشتركة) ، عندئذ تتحول المواجهة الى لقاء حب ، أو اذا لم يسع الفرد خلال احتكاكه بالمجموع الى البحث عن مكسب خاص ، بل انى الانتماء فقط الى تيار (الجماعة) الصالح ..

ما تفاصيل منظومة العلاقات تلك ؟ وما هو البناء الفنى لهذه القصص ؟ وما هى أهم الملاحظات عليه ؟

الفرد فى مواجهة واقع جديد :

يشغل هذا المحور أكبر مساحة فى منظومة المواجهة ، حيث تمثله تسع قصص ، يظهر الفرد فيها - دائما - فى مواجهة واقع جديد .. فقد ينحدر من الزيف الى واقع المدينة ، حين يضطرم ببناء شاهق ، ليس له باب ، يبدو كحائط لا يستطيع أن يستقصى حقيقته (رمز تعقيد أبنية المدينة ازاء مساكن الريف البسيطة) . فاذا حاول أن يتعرف هذا الحائط بجهد فردى ، كان مآله الطرد ، واذا ما سأل مجموعته التى يسهر معها سخرها منه ، لأنه عامل بناء وهذا مجاله ، فيسقط فى لجة حلم يهاجمه آخرون خلاله ، فلا يملك فى نهاية القصة ، فى مواجهة عجزه الفهم ، الا الاتيان بفعل لامبالي ، وهو التبول على الحائط (قصة حائط) . وقد يلجأ معتقل أيضا الى الحلم ، لاستعادة

بعض ألق ماضيه المندثر (قصة لحظة دفء) • وقد يفاجأ
نفس الشخص الهابط من الريف الى المدينة ، بشخص ما
يتعدى عليه بأن يصفعه على وجهه ، فيثور • لكنبه في
مواجهة سلبية أبناء المدينة ، وغيبة عزوة الأسرة (كأيام
الريف) ، يضطر أن يخضع الى تهديده الآخرين له ،
فلا يملك - وهو ذاهل عما حوله - الا أن يرسم دوائر
غائرة على التراب بذات العصا التي فكر برد الاعتداء والشار
لنفسه بها (قصة كف) • وقد يشتغل الفرد في المدينة
في عمل بسيط غير هام ، يستطيع أى فرد القيام به ، بل
يستطيع صاحب العمل استبداله جميعا بسهولة •
فتتابع عجوزا ساخطا في هذا المحل ، حين ينفجر غضبه
من واقعه ويتحول الى عدوان صارخ على زميل شاب ،
لا يملك له دفعا ، الا بتقديم استقالته ، لحظتها فقط ينوب
العجوز الى رشده ، فيستنجد به • لا تتركنى • أرجوك ،
(قصة استقالة) • وقد يواجه خلال عمله في بلد عربى
شقيق بطقوس جديدة ، لم يعهد لها من قبل ، كطقس قطع
يد السارق فينهار ، ليكتشف أن أحده الجنود الذين يتولون
التنفيذ ، قد سقط مغشيا عليه (قصة طقس) • وأيضا
قد يعمل الفرد في بلد أجنبى فلا يذهب الى العمل وسط
جوى ممطر ، لكنه يكتشف أن هناك شخصين كامنين - أيضا -
تحت المطر ، حتى يتوقف بالجانب المصرى الواسع (قصة
مصريون) ••

وقد يرتفع الموقف الى قمة السبخية في العرض
لواقع الاعتقال ، حين يعتقد الطفل (ابن المعتقل) ، ان زوار
الفجر - لما يتمتعون به من حرية العبث يكتب أبيه - انهم
أخواله ! (قصة الأخوال يزوروننا فجرا) . وبالمثل لحظة
الافراج عند ذات المعتقل ، وخروجه الى عالم الحرية
الخارجي ، يظل سادرا ، تائها ، بحثا عن لحظة دفء
فلا يجد شخصا يعرفه سوى جلاده الذي سبق ان اعتقله !
(قصة سراب) . وفي المعتقل أيضا قد يواجه ضابط أحد
السجناء ويضطهده ، حتى يأتي ضابطان أعلى رتبة ،
ويعاملان نفس السجنين بالحسنى ، فيضطر الضابط
(مقهورا) ان يحسن معاملته . . (قصة غضب) . .

في هذه القصص يواجه الفرد بواقع جديد ، خلافا
لما اعتاده في سابق أيامه . هذا الواقع أشد وطأة ، حين
يحكم قبضته عليه ، حتى يكاد يسحقه ، وهو يبدو
مساقا ، يستسلم بيسر لضغطه ، دون مقاومة تذكر .

رجل وامرأة :

يشغل هذا المحور خمس قصص في منظومة المواجهة
. . الرجل يبدأ في الريف ، حين يتزوج بسبيمة ، رغم
العداء المستحكم بين أسرتهما . وبعد عشر سنوات من
الزواج انفصلا ، فمضت هي الى المركز وعاش هو في القرية
يرعى الولد والبنت ، لتنتهي القصة بنهاية غير مؤكدة ،

مؤداها ان المرأة طرقت باب الرجل ليلا فلم يفتح لها ،
وانتشرت شائعة انه سيمرحلونها الى مستشفى المجانين
(وهذا حل أخلاقي لقصة قديمة ، حين كان جنون المرأة
ثمنا لخروجها على تقاليد الريف ، في أن تختار مصيرها ،
وكأنه يعنى ان من يتمرد على واقع مآله الجنون !)
(قصة دنيا) .

وفى بلد أجنبى يحاول شاب أن يقيم علاقة مع فتاة ،
لكن حاجز اللغة يقف حائلا ، فيلجأ الى (الحلم) لينالها
(قصة تحت ستر المطر) .

وفى بيت دعارة ينتظر شاب فتاته (بطله) التى
لم يكن ينصت لها ، ويطول الانتظار فتعرض عليه صاحبة
البيت نفسها ، وتستعجله ، لكن يتذكر وجه فتاته الأولى
(قصة وجه بطله يطفو) .

وقد يقابل شاب فتاة صدفة ، وكان يخشى ان
تغادره « هذه العشبة الخضيرة التى نبتت فجأة فى
الصحراء القاحلة التى تمتد بامتداد غمرى » وفى البيت
يكشف انها بنت بنوت ، فيتردد (يتغلب عليه أصله
وخوفه الريفى القديم) ، فتهرب منه (قصة بنت بنوت) .

وأىضا قد يقابل شاب (جاء يدرس فى المدينة)
امراة ، فى فترة جموح رغم ظروف التعطل الصعبة التى
يمر بها ، ويحاول أن يتلمس لنفسه الاعذار لو شاهده أحد

معها وهي بجلبابها الريفى الأسود (بما يعنى انفصاله
الكامل عن واقعه القديم) . فتعكى له مأساة هروبها
من زواج لا ترغبه ، لتسقط فى براثن ذئب ينهشها ويرميها
حين تنجب بنتا . وبعد فترة من مكوثهما معا فى بيته
تسأله عن عنوانه ، لأن أصله طيب وترغب فى أن تتواصل
معه . لكن العلاقة سرعان ما تنقسم الى الأبد ، حين يعطيها
نقودا (قصة جنوبية) .

هنا رجل يلتقى بامرأة على أرض واقع جديد (خلاف
أسرى - بلد أجنبى - بيت دعارة - فى الطريق صدفه) ،
فيندفع الى علاقات (حقيقية أو وهمية فى الحلم) محكوم
عليها بالفشل سلفا . تبلغ ذروتها فنيا فى أنضج قصص
المجموعة « جنوبية » . فيها توازن دقيق بين الفعل
ورد الفعل محسوبين بدقة شديدة . ولكل من شخصيتى
القصة مسار مواز ومضاد للآخر ، رغم انهما وافدان من
القرية الى المدينة . هو مدفوع فى تجواله بشبق جنسى ،
مأزوم بعازم بطالته ، يتمسك بأوهام طبقية مزيفة ، يتطلع
الى مستقبل وظيفى مرموق . أما هى فقد اختارت
طريقها ، رافضة الانصياع لواقع القرية بتزويجها ممن
ترفض ، فدفعت فى المدينة ثمن اختيارها ، واكتشفت زيف
علاقات المدينة من واقع تجربتها ، فأصبح هدفها أن تتواصل
مع شخص ما يفهم آلامها ، فاذا بها تصدم حين أعطاها
ثمن ما قضته من وقت معه ، وهى التى ظنت - واهمة -

انها وجدت في ابن القرية السابق صدرا حنونا ، يمنح -
دون مقابل ، فكان لا بد أن ينفرط عقد علاقتها ، في ذات
لحظة ائتلاف شملها ..

اثنان ضد واحد :

يشمل هذا المحور ثلاث قصص .. قد يطارد
شخصان امرأة ما ، ليقتهما عليها شقتها ، حين يعد أحدهما
الآخر بليلة حمراء ، لكنهما يفاجآن حين يحاصرهما السكان
من الأدوار السفلى والعليا ، فيضطر قائد المسيرة أن
يبرز كارثيه ما (لعله يخص المخابرات) ، كأنه في مهمة
رسمية ، فيفسحون له الطريق (قصة وأسرعت الخطو) .
وقد تواجه سيدتان بائعا خيرا ، مدربا .. فيسبوا مائه ،
لرفع السعر الذي حددته لشراء شوار صغراهما الشاب ،
لكنهما يفشلان (قصة بيع الشوار) .

هنا قد ينجح (الاثنان) في مواجهة موقف ما
(غضب الجيران) ، اذا استغل أحدهما ذكاءه ، وأرهبهم ،
وقد تفشل امرأتان في مواجهة خبرة بائع مكنك . يستغل
حاجتهما للنقود .

اذن متى تنجح هذه المواجهات ، وتتحول الى علاقة
حميمة ؟

أجاب القاص على هذا السؤال ، حين قدم قصة /
مشهد ، من وجهة نظر راو محايد ، يتابع ما يجرى من

بعيد ، يرصد ملامح عامة دون ان يقترب من التفاصيل ،
حين يرى « رجلين أو امرأتين أو رجلا وامرأة » لكل منهما
مسار مختلف الأول يصعد جنوبا نحو ضاحية السبيل التي
تنزوى وراء المقابر ، والثاني يمضى شمالا نحو بحر النيل
الذى ينام ساكنا فيما وراء الحى الراقى ، تحت أقدام
المعديات والمراكب . وحين يتواجهان يتم لقاء فرح ، ينزل
خلاله كل منهما شواله الذى يحمله ، ويحتضن كل منهما
الآخر ، ليتوحد مسارهما في مسار واحد ، فيما وراء حى
الفنادق الحديثة والعمارات الشاهقة نحو بحر النيل
(قصة لقاء) .

هنا كان حتما ان ينجح اللقاء ، اذا تم بين شخصين
فقيرين ، يكسحان فى سبيل لقمة العيش ، قانعين ، لا توترقهما
أطماع المدينة ، ولا يتعاملان بمنطقها النفعى ، لذلك يمضيان
نحو النهر (رمز العطاء والنقاء والتجدد) بعيدا عن المدينة
بفنادقها وعماراتها وأطماعها . .

الفرد أمام المجموع :

يمثل هذا الاتجاه ثلاث قصص ، فقد تسقط فتاة
تعمل فى صحيفة ما ، فى أتون حقد ونميمة الزملاء ، لأنها
تعتز بشخصيتها ، حتى ينتهى الأمر بفصلها ، وينتصر
المجموع (قصة سوداء) . وقد تحاصر جماعة من الفلاحين
فردا بسيارته ، فى إحدى القرى ، لأنه كاد ان يدهس

حمار أحدهم • فيلجأ الى سلطة العمدة الذي يهسربه ،
فينقلب غضبهم الى السيارة ، فيحطمونها تماما
(قصة برى) •

هنا ينتصر المجموع ويطغى على الفرد ، رغم أنه على
خطأ ، لكن قد تنقلب الآية ، ويندرج الفرد (فلاح) وسط
جموع فلاحين ، ليساعدهم ، حين لا يكون همه مكنسها
يحصل عليه ، وحين يجمعهم هدف مشترك ، فينجح
الاندماج ، ويتحقق الانتماء (قصة ضم القمح ليلا) •

البناء الفنى للقصة :

توزعت قصص المجموعة بين اتجاهين رئيسيين :
أحدهما الأقصوصة / اللقطة / المشهد • وهى قصيرة جدا •
يتم فيها التركيز على مشهد ثابت ، لبيئات مختلفة ،
تواجه فيه الشخصيات لوهلة سريعة • تمثله قصص :
استقالة ، غضب ، بيع الشوار • الأخوال يزوروننا فجرا ،
سراب ، طقس ، لقاء ، مصريون •

أما الاتجاه الثانى ، الغالب ، فيتكون من قصص
تنامي أحداثها وتضطرد للأمام ، ذات ، وحدة زمنية
متصلة (عدة ساعات ربما) ، لكنها تتضمن قصصا
قديمة ، يمتد فيها الحدث الى سنوات طويلة (قصص :
سوداء ، حائط ، دنيا) ، ويميل فيها الكاتب الى الأطناب ،
ولشخصياتها أسماء تميزها •

أما القصص الحديثة فقد جاءت شخصياتها ، دون
أسماء ، وإن اتصف كل منها بصفة تميزه ، ربما تعبيراً
عن تماثل جموع البشر بأعدادها الهائلة في المدن .
ميزة هامة لا يبد من الإشادة بها ، فبعض هذه
القصص تميز بلغته الخاصة ، المنحوتة مفرداتها من إديم
الريف أو البيئة الشعبية ، وانظر لتصويره لمشهد ضم
القمح أي جمعه وحصده من قصة « ضم القمح ليلاً » .

« يشارف الرجال - الزمايل الجسر » . يعتدلون من
انحناءاتهم على القمح الواحد بعد الآخر . يتوقف منجل في
يده . يرمى طول عنقه في انحناءاته . يعتدل هو الآخر
تضوى في قلب العثم ، أسنان المناجل المعقوفة كأنوف
الصقور في أيديهم .

هنا نطقت المفردات . تحركت . رسمت صورة حية
لحركة تجمع الرجال - الزمايل ، أثناء تتابع اعتدال
انحناءاتهم على القمح ، لعلها تجذب من أعماق القاريء
صورة أخرى ، مواكبة ، للتمايل المتتابع لأعواد القمح
تحت ضغط ريح خفية ، ثم يكتمل المشهد حين تضى أسنان
المناجل ظلمة المكان ، خلال حركتها المتموجة ، في حركة
تعبر عن فعل الحصاد . ولاحظ هنا التضاد بين « تضوى »
و « قلب العثم » ، والتشبيه الذي يمتد من الجزء لينصرف
إلى الكل بين « أسنان المناجل المعقوفة » وأنوف الصقور ،
ليبرز فعل الحصاد قويا ، ضاريا . .

هنا لا بد أن يثور سؤال : فإذا كان الكاتب يمتلك هذه الامكانيات اللغوية التي تجلت في بعض قصصه الناضجة مثل « جنوبيية » ، « ضم القمح ليللا » ، و « لقاء » ، كما ثبت أن قضية المواجهات بين البشر تجتذبه ، حيث تنتظم كل قصصه في منظومتها . فلماذا لم ترتفع بقية قصص المجموعة الى هذا المستوى السابق لمعالجته الفنية ؟ ، ولماذا توقفت غالبية قصص الأقصوصة / المشهد عند السطح الخارجي لهذه المواجهات ، ولم تنص الى أعماقها ، ليعرى تياراتها الفاعلة ، ويملا فراغات سكونها بحركة الشخصيات الجياشة ؟

هل يرجع هذا الى عدم اخلاص الكاتب لفن القصة !

هل انتزع عمل الكاتب (في الصحافة) ، ومتطلبات ظروفه المعيشية الأولوية من عمله الإبداعي ، بحيث لم يعد يملك الوقت الكافي ، بحيث يعطى كل قصة ما تحتاجه من فترات الاحتضان والحمل ، حتى تتبلور وتنضج ، فتؤتى أكلها ؟ !

ويؤكد صحة هذا الرأي ان بيومي قنديل ، رغم انه يكتب وينشر قصصه منذ الستينات ، الا انه حين فكر في نشر مجموعته الأولى ، اضطر ان يجمع هذه القصص معا ، مضمنا اياها عددا من قصصه القديمة ، اضافة الى انه لجأ الى تجزئ قصة ذات مضمون واحد (ربما بغرض زيادة الكم !) ، الى ثلاث من نوع القصة / المشهد فكانت قصص

« الانحواء - يزوروننا فجرا » ، « لحظة دفاء » و « السراب » ،
رغم انها تتناول موضوع معتقل من ثلاث زوايا مختلفة
هى : فترة اعتقاله من وجهة نظر ابنه الطفل ، فترة حبسه
فى المعتقل من وجهة نظره الذاتية ، والبحث عن التواصل
بعد الافراج عنه . وهذه الزوايا تتكامل فيما بينها ،
لتصوغ رؤية متكاملة لعملية الاعتقال . .

فإذا نظرنا الى كم انتاجه (عشرون قصة) ، خلال
ما يقارب ربع قرن من الزمان ، لرأينا أنه انتاج قليل الحجم
والنوع (ومما يؤسف له ان الكاتب لم يوضح توارىخ
كتابة أو نشر قصصه ، للاستفادة منها فى هذا السياق) . .

... انه الانحلاص لفن القص ، بكلمة أعطاه الكاتب من
وقته وجهده وأعصابه ، أعطاه الفن قصصا ناضجة ، مكتملة
البنية . . .

كتب صدرت للمؤلف :

- « قطار الحادية عشرة » مجموعة قصص قصيرة -
دار المعارف - ١٩٨٣ •
- « الهجرة نحو المدن القديمة » رواية - المجلس
الأعلى للثقافة - ١٩٨٤ •
- « لو تظهر الشمس » مجموعة قصص قصيرة -
الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥ •
- « المشروع » رواية - دار الشؤون الثقافية العامة -
بغداد ١٩٨٧ •
- « بخارسيا ماركيز وأفول الدكتاتورية » دراسة
نقدية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ •
- « دراسات أدبية في القصة والرواية » - الثقافة
الجمهورية - القاهرة ١٩٨٩ •
- « مذكرات حكمت فهمي » : دار الحرية - القاهرة
١٩٩٠ •
- يوسف ادريس : الصراع والمواجهة - الثقافة
الجمهورية - القاهرة ١٩٩١ •

الفهرس

صفحة	الموضوع
٢	بدلا من المقدمة
٢٩	الجزء الأول : مصادر الابداع
	الفصل الأول : قراءة في مجموعة قصص (صباح الورد) لنجيب محفوظ الحياة الذاتية كتجربة قصصية
٣١	
	الفصل الثاني : قراءة مجموعة قصص (الليل الرحيم) لمحمد زوميش التجربة المعاشة في القرية
٥١	
	الفصل الثاني : قراءة في مجموعة قصص (الليل الرحيم) لمحمد زوميش التجربة المعاشة في القرية
٥١	
	الفصل الثالث : قضية الموت في بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة الانفعال والتأثر كمصدر للابداع
٧٩	
	الفصل الرابع : قراءة في رواية (المغامرة المعقدة) للكاتب السنغالي حميدو خان اكتمال نصيح الرؤية الفكرية
١٢٢	

الموضوع	الصفحة
الجزء الثاني : مخاطر الطريق	١٤١
الفصل الأول : قراءة في رواية (وسمية تخرج من البحر) تدخلات الكاتب قبل اكتمال فترة النضج	١٤٣
الفصل الثاني : قراءة في رواية (أحمد وداود) لفتحي غانم جنوح الكاتب بعيدا عن عالمه الفني الأثير	١٦١
الفصل الثالث : قراءة في رواية (قالت ضحى) لبهاء طاهر دخول الكاتب برؤية (سياسية) من بنات أفكاره	٢٠١
الفصل الرابع : قراءة في رواية (الموت مدى الحياة) للكاتب المغربي محمد صوف دخول الكاتب برؤية (اجتماعية) من بنات أفكاره	٢١٣
الفصل الخامس : قراءة في مجموعة قصص (ضم القمح ليلا) تلقاص بيومي قنديل عدم التفرغ والاختلاص لفن القصص	٢٢٩

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/٣٢٥٦

ISBN — 977 — 01 — 4321 — 9

يفحص هذا الكتاب عميقا في عملية «الإبداع الأدبي»، لعدد من الكتاب المصريين والعرب والأفارقة، مركزاً الأضواء على أهم المصادر التي يستمد منها الإبداع والمخاطر التي تعترض طريق المبدع.

ينهج الكتاب في تناوله نهجا تطبيقيا، فيحلل أعمالا أدبية لكل من الأدباء: نجيب محفوظ، فتحي غانم، محمد رومي، حميدو خان، ليلى العثمان، بهاء طاهر، محمد صوف، ويومي قنديل.

الكتاب القادم

دراسة حول قواعد البروتوكول
وآدبه بين التقليد الإسلامية والمجتمع الحديث
د. محمد نعمان جلال